Diss. Breslau
1908
F. Landsberger

Wilhelm Tischbein

Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

welche

nebst den beigefügten Thesen

mit Genehmigung der hohen

philosophischen Fakultät der Kgl. Universität Breslau

zur

Erlangung der Doktorwürde

Sonnabend, den 4. April 1908, um 12 Uhr

in der Aula Leopoldina

öffentlich verteidigen wird

Franz Landsberger.

Opponenten:

Herr stud. phil. **Richard Köbner.**
Herr stud. iur. **Fried. Marck.**

Leipzig 1908
Klinkhardt & Biermann.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Breslau kommt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Das ganze Werk erscheint, mit zahlreichen Illustrationen, im Laufe der nächsten Monate im gleichen Verlage.

Referent: Prof. Dr. **Muther.**

Das Rigorosum hat stattgefunden am 11. Dezember 1907.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548206_0120

I. Einleitung.

Tischbeins Ruhm und Nachruhm.

Wilhelm Tischbein wurde bei Lebzeiten niemals verkannt oder gering geachtet. Schon von dem Dreißigjährigen kündete der deutsche Merkur: „Er ist ein junger Künstler von ausnehmenden Fähigkeiten und Talenten, und unser Zeitalter verspricht sich in ihm einen der ersten, ernsthaftesten und tieffühlendsten Erfinder“ [1]), und diese vornehmste deutsche Zeitschrift blieb ihrem Lobe auch weiterhin treu und verfolgte fast das gesamte Schaffen ihres Günstlings mit aufmunterndem Zuruf.

Als dann Tischbein seit 1783 einen sechzehnjährigen Aufenthalt in Italien nahm, empfing er, wie alle dortigen Künstler, den Besuch der unzähligen Italienfahrer und hatte dafür die Genugtuung, sich in ihren Reisebeschreibungen erwähnt zu finden. Diese Beschreibungen eines F. J. L. Meyer, Fr. Stollberg, I. I. Gerning, Matthisson und an ihrer Spitze Goethes, — sie werden an Ort und Stelle genauer zitiert — vermitteln insgesamt ein anschauliches Bild von Tischbeins römischen und neapolitanischen Tagen. Das klassizistische Element seiner Kunst war diesen Freunden der Antike natürlich vor allem willkommen und

[1]) Osterheft 1781, S. 48.

einer Besprechung wert. In diesem Sinne erwähnt ihn mit ehrendem Beiwort auch Heinrich Meyer, der die Erfahrungen seines römischen Aufenthalts zu einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts verarbeitete.[1])

Hatte der italienische Tischbein bei den antikisierenden Tendenzen seiner Zeit Anklang gefunden, so konnten sich mit dem Hamburger und Eutiner Tischbein die neu aufkommenden romantischen Neigungen befreunden. Ein fast phantastischer Zug war manchen späteren Bildern Tischbeins eigen, die, wie Böttiger 1806 hervorhob, der Jetztzeit um so willkommener sein sollten, „je mehr sie der Tendenz unserer Zeitgenossen, die in allen Erzeugnissen der in Tönen und Umrissen malenden Kunst so sehr nach mystischer Hülle oder Allegorie strebt, sich schmeichelnd anschmiegten".[2])

Noch zu Lebzeiten des Künstlers wollte der Göttinger Philologe Heyne eine Lobschrift auf Tischbein verfassen, die er dem Freunde in einem Briefe vom Jahre 1810 also ankündigte: „Ich muß noch vor meinem Ende Ihrer Kunst ein Opfer bringen, ein Elogium, und die schriftliche Fortpflanzung Ihrer Kunstideen und dessen, was Sie für die Kunst sind und auch für die Nachwelt sein werden, selbst durch Ihre echten Kunstgefühle des Großen und Edlen, das hundert Künstler nicht hatten."[1]) Heyne hat diesen

---

[1]) Vgl. Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805.
[2]) Neuer deutscher Merkur. Augustheft, S. 256.
[3]) Brief vom 20. Febr. Abgedr. in Schillers Einl. zu Tischbeins Selbstbiogr., S. VI.

Plan nicht mehr ausgeführt, aber Tischbein besaß Freunde genug, die in Zeitungen und Zeitschriften die Werke und die Ideen des Künstlers priesen. 1821 schrieb v. Rennenkampf, der Kammerherr des Herzogs von Oldenburg, in den „Oldenburgischen Blättern" eine ganze Artikelserie über Tischbeins Idyllenbilder, die ein Jahr später als Buch erschienen unter dem Titel: „Wilhelm Tischbein, seine Erinnerungen in dem Herzoglichen Schlosse zu Oldenburg."[1]) Ein überschwenglicher, lyrischer Erguß, ist es weder für Tischbeins Biographie noch für seine künstlerische Tätigkeit von Bedeutung. Größere Wirkung auf die Wertschätzung Tischbeins hatte seine Bekanntschaft mit dem Herausgeber des Künstlerlexikons, Hans Heinrich Füßli, der ihm in dem 1816 erschienenen T-Bande einen besonders ausführlichen Aufsatz widmete. Dieser Aufsatz bringt eine Fülle Materials, das aber, bei dem unkritischen Geist seines Verfassers, sorgfältiger Sichtung bedarf. Seine Wichtigkeit behält es vor allem durch den reichlichen Hinweis auf zeitgenössische Kunstkritiken sowie durch die Aufstellung des Stammbaums der weitverzweigten Tischbeinschen Künstlerfamilie. In Füßlis Spuren wandelte noch 1848 Nagler.

Dazu kam noch Tischbeins ausgedehnter Verkehr mit fast allen berühmten Deutschen seiner Zeit, die Vielseitigkeit seiner Interessen und vor allem die internationale Bedeutung seines Vasen- und Homerwerkes, um seinen Namen zu einem der meist gesprochenen um die Wende des 18. Jahrhunderts zu machen.

---

[1]) Bremen 1822 b. Wilh. Kaiser.

Aber das hohe Alter, das Tischbein erreichte, die Abgelegenheit Eutins, seines letzten Wohnortes, und das Hinsterben seiner Freunde — und von persönlichen Freunden stammten fast alle Lobartikel der Zeitungen — machten schon zu Lebzeiten des Künstlers seinen Ruhm erblassen. Und als Tischbein 1829 starb, war er halb vergessen. Der „Neue Nekrolog der Deutschen“ [1]) brachte nicht viel mehr als einen Auszug aus Füßlis Lexikon, ohne auch nur einen der vielen Irrtümer zu berichtigen. Die romantische Prophezeiung der „Hamburgischen Künstlernachrichten“, daß Tischbein in seinen Werken fortleben werde, „solange Schönheit den Menschen noch Symbol der Sittlichkeit und diese der Menschheit heilig sein werde“ [2]) erfüllte sich schon deshalb nicht, weil man seine Werke nicht mehr kannte. Tischbeins großer Nachlaß ging zum Teil in die Hände seiner Familie, zum Teil wurde er 1838 durch Harzen versteigert, ohne über Nordwestdeutschland hinauszugehen.[3])

Soweit man aber in maßgebenden Kreisen Tischbeins Bilder kannte, mag man bei dem Wandel des künstlerischen Geschmacks die Meinung vertreten haben, die schon ein Nekrolog, wohl als erste Stimme gegen seine Kunst, aussprach: „Durch Anschauung vieler antiker Formen begeistert, vermochte er doch nicht die Idee durch technische Fertigkeit zu ver-

---

[1]) 7. Jahrg. 1829, 2. Teil, Ilmenau 1831. S. 516 ff.

[2]) 1794. S. 42.

[3]) Von dem Auktionskatalog besitzt die Hamburger Stadtbibliothek ein Exemplar. Er war für die Zusammenstellung seines „Werkes“ von Nutzen.

körpern und geriet dabei oft auf befremdende Abwege.“ [1]) Die Münchener Zentralausstellung von 1859 begnügte sich, sein jugendliches Konradinbild auszustellen, und die zwei Bilder, welche 1861 die „Deutsche und historische Kunstausstellung“ in Köln brachte, waren auch nicht geeignet, seinen Ruhm zu erneuern.

Konnte man darum Tischbeins künstlerische Bedeutung vernachlässigen, so machten es wiederum seine vielfältigen Beziehungen zu bedeutenden Zeitgenossen unmöglich, ihn ganz zu vergessen. Als 1835 und 1838 die „Briefe an und von I. H. Merck erschienen,[2]) da fehlten auch Tischbeins Briefe nicht, die uns ein Bild seiner frühen Kunstanschauungen geben. Vor allem aber die aufkommende Goethe-Philologie durfte an des Dichters Freunde nicht achtlos vorübergehen, und dies besonders in jüngster Zeit, wo die Berührung Goethes mit Italien ein besonderes Interesse erregte und sich zu dem allgemeinen Problem erweiterte, was Italien bezw. Rom den Deutschen gegeben habe. Die Schriften eines Düntzer, Otto Harnack, Graevenitz, Noack, v. Klenze und Julius Vogel sind voll von Notizen über Tischbein und seinen Kreis. Nur hat diese Annäherung auf dem Umwege über Goethe dem Rufe Tischbeins, wie dem der anderen Künstler aus Goethes römischem Kreise, auch geschadet, indem die überragende Stellung des Dichters ihn zum bloßen Trabanten machte und eine von Goethe unabhängige Würdigung erschwerte.

---

[1]) Artistisches Notizenblatt z. Abendztg. Dresden 1829, Nr. 18.
[2]) Herausg. von Wagner. Darmstadt.

Inzwischen war 1861 nach langen Vorbereitungen, verspätet, und doch viel begehrt, die Selbstbiographie Tischbeins erschienen.[1]) Für die Kenntnis der Beziehungen zu Goethe brachte sie keine Bereicherung, wohl aber für die Erforschung der deutsch-römischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts. Mit einer fast romanhaften Jugendgeschichte beginnend, erzählt Tischbein in zwei starken Bänden sein reiches Leben bis zur Flucht aus Neapel (1799), und bruchstückweise einiges aus dem Hamburger und Eutiner Aufenthalt, etwa bis zum Jahre 1811. Für die Biographie Tischbeins ist dieses Werk grundlegend, und es ist auch, bei dem ausgezeichneten Gedächtnis seines Verfassers, im großen Ganzen zuverlässig. Verschweigen oder Verdrehen, zuweilen auch Erinnerungstäuschungen, liegen nur in einigen Fällen vor, in denen Tischbein, der stets das Bestreben zeigt, sich in gutes Licht zu setzen, irgendwie versagte. Die Einleitung Schillers gibt viel ergänzendes Material zu Tischbeins letzten zwei Jahrzehnten. Dieses Buch gab, ohne Hinzufügung neuen Stoffes, den Inhalt zu einigen lokalen Aufsätzen.[2])

Als Ergänzung der Selbstbiographie erschien 1872 im Seemannschen Verlage ein Buch: „Aus Tischbeins Leben und Briefen," zusammengestellt von dem Kammerherrn des Großherzogs von Oldenburg, Friedrich v. Alten. Es behandelt in wenig kurzweiliger

---

[1]) Aus meinem Leben. Hrsg. v. Dr. Schiller. 2 Bde. Braunschweig 1861.

[2]) Beil. z. Weserztg. v. 24. April 1887: „Tischbein in Bremen." Beil. d. Zürich. Freitagsztg. 1890, Nr. 12: „Wilh. Tischbein in Zürich."

Form Tischbeins Beziehungen zum Weimarer Kreise und zum Oldenburger Hofe sowie die Entstehung der von Goethe geförderten Idyllenbilder, alles unter Hinzuziehung der reichen Briefschätze, die sich in Tischbeins Nachlaß fanden. Aus diesem Buche und der Selbstbiographie schöpft der 1888 von Louis Katzenstein in der Zeitschrift „Hessenland" erschienene Aufsatz über Wilhelm Tischbein,[1]) der 1894 in der „Allgemeinen deutschen Biographie" Aufnahme fand. Ohne Kenntnis des v. Altenschen Buches, wenngleich erst 1881 geschrieben, ist der französische Aufsatz von Edmond Michel, der unter dem Gesamttitel „Les Tischbein" in der „Reunion des Sociétés des Beaux-Arts"[2]) und im gleichen Jahre in Lyon als Buch erschien. Michel schweigt über Tischbeins Beziehungen zu Goethe ganz und verweilt dafür mit Vorliebe, aber auch hier ohne eigene Forschung, bei seiner Zusammenkunft mit Jacques Louis David.

Alle diese Arbeiten vernachlässigten über den biographischen Notizen Tischbeins künstlerische Tätigkeit. Einzig der fleißige Andresen bekümmerte sich darum, wenigstens soweit es seine graphischen Arbeiten anging, von denen er 1872 in seinem Buche: „Die deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts" einen fast erschöpfenden Katalog herausgab. Ebenso fehlte noch völlig eine Einordnung Tischbeins in die Geschichte der deutschen Kunst, in der er nur kurz erwähnt oder, wie bei Förster und Riegel, ganz über-

[1]) Unter dem Gesamttitel: „Die Malerfamilie Tischbein" 1888, Nr. 11—13.

[2]) Quatrième Session. Paris p. 205—218.

gangen wurde. Erst 1888 nahmen sich Woermann und gleichzeitig Knackfuß seiner an. Während ihn aber Woermann noch in der Hauptsache zu der „konventionell klassizistischen Schule und obendrein zu ihren glatteren, porzellaneren und süßlicheren Vertretern" zählte[1]), wies ihm Knackfuß schon seine besondere Stellung zu als dem Maler mittelalterlicher Geschichtsbilder und Herold der zu seiner Zeit noch wenig beachteten frühitalienischen Malerei.[2])

Seit dieser Zeit gedachte man des Künstlers wieder öfters. Bei seinem Studium der Hamburger Malerei stieß Alfred Lichtwark auf Tischbein und erwähnte seine Beziehungen zu Hamburg 1893 in dem Buche über Hermann Kauffmann und ausführlicher 1898 in dem Werke: „Das Bildnis in Hamburg". Die ihm beigegebenen Porträts setzten Tischbeins künstlerische Fähigkeiten gerade auf diesem Gebiete in das günstigste Licht.

Selbst in Neapel, der Stätte zehnjähriger Wirksamkeit Tischbeins, regte sich seit 1897 einiges Interesse für seinen einstigen Akademiedirektor, das in Aufsätzen der Zeitschrift „Napoli nobilissima" seinen Ausdruck fand.

Wenn Tischbein trotz dieser vielen Erwähnungen selbst kunstgebildeten Kreisen nicht vertrauter wurde, so lag das daran, daß in den großstädtischen Museen, außer in Hamburg und in Frankfurt a. M., wo seit 1887 das große Goetheporträt hing, seine Bilder fehlten. Dem

[1]) Gesch. d. Malerei III. 2. Hälfte Lpzg. 1888, S. 1050 f.
[2]) Deutsche Kunstgesch. II. Bielefeld u. Lpzg. 1888, S. 382 ff.

größeren Publikum wurde Tischbein erst wieder durch die Jahrhundertausstellung von 1906 bekannt, die eine kleine, aber gute Auswahl seiner Werke brachte.

Diese Ausstellung, wie sie überhaupt das Interesse für die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts sehr gefördert, hat auch den Gedanken nahe gelegt, Wilhelm Tischbein eine Monographie zu widmen, schon aus dem gerade hier empfundenen Mangel heraus, die Werke dieses Tischbein von denen seiner gleichnamigen Vettern und Onkel reinlich zu scheiden. Diese Monographie zu geben wird im folgenden versucht. Die biographischen Einzelheiten der eben erwähnten und noch vieler kleiner, später zu nennender Quellen zu einer Gesamtbiographie des Künstlers zusammenfassend, versucht sie zum erstenmale der künstlerischen Entwicklung Tischbeins nachzugehen. Die Aufzeigung dieser Entwicklung wird sich als lohnend erweisen nicht nur für die Kenntnis des Künstlers selbst, sondern auch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, denn Tischbein ist durch seinen Verkehr mit fast allen bedeutenden Männern seiner Zeit ein beträchtlicher Faktor des damaligen geistigen Lebens gewesen, um so mehr, da er auf manche von ihnen, ja sogar auf Goethe einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat. Zudem hat er selbst, bei seiner wandelbaren und vielseitigen Natur, fast alle wissenschaftlichen und künstlerischen Strömungen des 18. Jahrhunderts in sich aufgenommen und kann als eine Art Schulfall sowohl des Sturmes und Dranges, als auch des Klassizismus in Deutschland betrachtet werden. Die künstlerische Bewertung seiner Werke wird, trotz aller im einzelnen

geübten Kritik, die Stellung Tischbeins als eines der tüchtigsten deutschen Künstler des 18. Jahrhunderts befestigen.

Schließlich sucht die genauere Erforschung der von Tischbein gemalten Porträts bedeutender Persönlichkeiten einen Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts zu liefern.

II. Kindheit, Lehr- und Wanderjahre 1751–1781.

1. Haina, Hamburg und Bremen 1751—1772.

Naturstudien. Holländisch-deutsche Einflüsse. ◻ ◻ ◻ ◻ ◻ ◻

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein wurde als der Sproß einer zahlreichen Künstlerfamilie am 15. Februar 1751 zu Haina in Hessen geboren. Sein Vater Johann Conrad († 1778), ein kunstgewandter Tischler und Drechsler, gab ihm den ersten Unterricht im Zeichnen, und im Verein mit seinen Vettern und Basen übte er diese hier ganz selbstverständliche Kunst. Eine rasch auf die Wand geworfene Kohlenskizze, eine Jagd auf Hirsche und Eber, der erste Versuch in der später mit so viel Glück geübten Tiermalerei, brachte ihm den Beinamen „der Maler" ein. Damit war sein Beruf entschieden; er bedeutete in dieser Familie, in der bereits fünf Onkel Maler waren, nichts Außergewöhnliches. Schulbildung genoß er, dessen Jugend in die Wirren des Siebenjährigen Krieges fiel, nur wenig; alle seine spätere, nicht geringe Bildung verdankte er eigenem Studium. Wohl aber lernte er, sich in der Natur, die ihn in Haina reichlich umgab, gründlich auskennen. Das Pflanzen- und Tierreich — dieses ihm noch durch ein Buch mit Aesops Fabeln nahe gebracht, dessen Kupfer er getreulich kopierte — füllten seine Phantasie und gaben ihm den Stoff zu seinen Zeichnungen.

Noch einen starken, bleibenden Eindruck vermittelten ihm die Kinderjahre: es war das Hainaer Hospital. Irre wurden dort gepflegt, und was ihr Studium dem späteren Physiognomen bedeutete, erklärt Tischbein selbst mit den Worten: „Die bis zur Verwirrung gesteigerten Leidenschaften sprechen sich stark und bestimmt aus, so daß der, welcher Menschen studieren will, hier gleichsam den Stimmhammer findet für alle die einzelnen Töne, welche in dem großen Weltkonzerte der menschlichen Leidenschaften liegen.“ [1])

Der vierzehnjährige Knabe wurde zu seinem berühmten Onkel Johann Heinrich Tischbein geschickt, der als Hofmaler des Landgrafen Friedrich II. in Kassel lebte. Seine Beschäftigung bestand nun darin, Farben zu reiben, Tücher zu grundieren und Pinsel zu putzen, so daß von einem eigentlichen Schülerverhältnis, wie es die meisten Handbücher erwähnen, nicht die Rede sein kann. Der große Eindruck, den er in Kassel empfing, war auch nicht das Atelier seines Onkels, sondern die landgräfliche Tiersammlung, in der er Eichhörnchen, Hirsche und Hasen zeichnete.

Nach etwa Jahresfrist bat sich ihn sein zweiter Onkel, der Maler Johann Jakob Tischbein, aus, und er ging nach Hamburg. Hamburg war damals in künstlerischer Beziehung eine holländische Stadt, und auch Johann Jakob verdiente sich sein Brod mit holländisierenden Bildchen. Daß er außerdem ein guter Porträtist war, bezeugt sein kleines „Bildnis einer lesenden Dame“ in der Hamburger Kunsthalle, das mit holländ-

[1]) Selbstbiogr. I, S. 46.

discher Genauigkeit und Farbenfeinheit gemalt ist. So wurde denn auch Tischbein ganz zum Holländer erzogen. Er kopierte die Bilder seines Onkels, und als er sich an ein selbsterfundenes Motiv heranwagte, fiel es holländisch genug aus: ein Schäfer, der lesend auf einem Sandhügel sitzt, rings von weidenden Ziegen umgeben, in der Ferne dunkle Gewitterwolken. So wäre die Laufbahn des jungen Tischbein ganz ruhig dahingegangen, er wäre ein fleißiger, fast handwerklicher Erbe der holländischen Kunst geworden, wie sein Onkel, hätte ihn nicht sein Ehrgeiz zu höheren Zielen getrieben. Der Funke wurde entzündet, als er hörte, daß ein Historienmaler weit höher zu schätzen sei, als ein simpler Tier- und Landschaftsmaler. Sogleich faßte er den Plan, nach einem italienischen Vorbild — der junge Tobias macht seinen blinden Vater wieder sehend — ein „Historienbild" zu komponieren. Der vorsichtige Onkel verbot ihm diesen Hochmut, Tischbein widersetzte sich und mußte das Haus seines Lehrers verlassen. Wie lange der Aufenthalt bei Johann Jakob währte, läßt sich nicht mehr feststellen; es mögen zwei bis drei Jahre gewesen sein, und sie bedeuteten die ganze Lehrzeit Tischbeins. Hierin mag man einen der Gründe sehen, warum Tischbein später die malerische Tradition so schnell über Bord warf und warum so viele seiner Bilder den Eindruck machen, von einem begabten Dilettanten gemalt zu sein.

An Historienbilder durfte er vorerst nicht denken, er mußte froh sein, als sich ein Hamburger Kunsthändler seiner annahm und ihn für sich kopieren ließ, nach Wouwermann und Berghen, wie es die Kund-

schaft verlangte. Nebenbei erhaschte Tischbein hier und da einen kleinen Porträtauftrag, den er zur Zufriedenheit löste. Wesentlicher war, daß dieser Kunsthändler Stiche nach Michelangelo und Raffael besaß. die der Jüngling wie eine fremde Welt anstaunte. Und hier zeigte sich schon früh ein ihm eigentümlicher Zug; er liebte die Bilder nicht, wie Maler es zu tun pflegen, ganz subjektiv und ohne jedes Bedürfnis zur Klassifizierung: sein Bilderinteresse war von vornherein wissenschaftlicher Natur. Die Aufzeichnungen über die reichen Hamburger Bilderschätze in seiner Selbstbiographie, denen die Eindrücke jener Zeit zugrunde liegen, sind von peinlicher Genauigkeit. Bei keiner Auktion fehlte er, sein Verkehr waren die vielen Kunstfreunde, die in jener Zeit des Stillstandes eine rege Sammeltätigkeit an holländischen Bildern entfalteten, seine freien Stunden waren den kleinen Händlern gewidmet, die auf dem Jungfernstiege ihre holländischen und deutschen Stiche feilboten. Von deutschen Werken zogen ihn die Tierstiche des Joh. Heinr. Roos und des Joh. Elias Ridinger besonders an, Künstler, die sich von den Holländern höchstens durch eine größere Sachlichkeit und Trockenheit unterscheiden. Ridinger hat ihn sicherlich stark beeinflußt; dessen Radierwerke: „Kämpfende reißende Tiere“ (Augsburg 1766) verdankt er gewiß den Anstoß zu seinen viel späteren Tierbildern, wie dem „Kampf einer Löwenfamilie mit einer Riesenschlange“ (A 109) oder dem „Überfall der Füchse auf eine Gänsefamilie“. Auch die Gewohnheit Tischbeins, seine Zeichnungen durch lehrreiche Unterschriften zu er-

klären, findet man bei Ridinger. Und wie Ridinger in Ermangelung eigener Ideen einen Brockes zu Hilfe bat, so bemühte Tischbein in gleicher Absicht Goethe, Christine Westphalen und andere mehr.

Es ist nur natürlich, daß sich der Künstler bald nach dem Ursprung aller dieser Kunstwerke, nach Holland, sehnte. Um die Mittel dafür zu gewinnen, vertauschte er, nun zwanzigjährig, Hamburg mit Bremen, wo er hoffen konnte, den Wettbewerb leichter zu ertragen. Bald flossen ihm auch die Porträtaufträge reichlich zu. Daneben radierte er einige Zeichnungen Rembrandts und ahmte die Technik seines Vorbildes so täuschend nach, daß Stiche eigener Erfindung als echte Rembrandts gingen. Nicht geschaffen, in kleinen Verhältnissen zu leben, wollte er, als er hörte, daß in England ein Porträtmaler zu Geld und Ansehen kommen könne, — der Ruf eines Reynolds mag zu seinen Ohren gedrungen sein — über Holland nach England reisen. 1772 verließ er Bremen.

2. Die Reise nach Holland 1772—1773.

Tischbein als Kunstschriftsteller. ⧅ ⧅ ⧅ ⧅ ⧅ ⧅ ⧅

Wenn man in Tischbeins Selbstbiographie den Bericht über seine holländische Reise liest, so ist man erstaunt, wie wenig der Maler von seiner eigenen Kunst, wieviel er von der Kunst anderer zu sagen weiß. Gemalt hat er während des holländischen Jahres, außer Porträts, gar nicht, wohl nicht einmal kopiert: ihm war es genug, sich Rechenschaft zu geben von den tausend Eigentümlichkeiten, durch die sich die

holländischen Kleinmaler voneinander unterscheiden. Im 18. Jahrhundert sind so frische Bilderbeschreibungen selten; darum sei hier eine Probe gegeben, die über den Charakter der gesamten holländischen Kunst spricht: „Man muß auch den Geschmack der Holländer bewundern, wie sie aus einer armseligen, sterilen Gegend ein Bild haben schaffen können, das Anmut und Seele hat. Oft ist der Ort nichts anderes, als ein flaches Sandufer und ein Strich See und Himmel; aber da haben sie eine Abwechselung von Licht und Schatten und Farben hineingebracht, daß es reizend ist. Sie wußten auszuschmücken mit Schatten der Wolken, die über das Wasser laufen und es hier und da schwärzen oder einen Sonnenstrahl durchschießen lassen, der einen Fleck der See beleuchtet und auf den gelben Sand fällt, und um die Ferne auf dem Wasser recht weit scheinen zu lassen, setzten sie auf die verschiedenen Flächen Schiffe, einige nahe, andere in den Mittelgrund, andere ins Licht, wo ihre weißen Segel in der Beleuchtung glänzen; gaben auch den Segeln verschiedene Farben, graue, rote, gelbe; so wurden aus diesen einfachen Gegenständen angenehme Bilder.“[1]) Übrigens ist es noch ganz die Anschauung des 18. Jahrhunderts über die Holländer, die sich in diesen Worten spiegelt. Ihr künstlerischer Vorzug wird nicht darin erblickt, den Stoff vergessen zu lassen, sondern ihn mit allerlei geistreichen Mitteln zu beleben. An neuen Eindrücken gewann Tischbein vor allem die Kunst des Jan Steen, den er, wiederum

[1]) Selbstbiogr. I, S. 112. f.

im Keime schon den künftigen Physiognom tragend, wegen seiner trefflichen Charakteristik schätzte. In Amsterdam ging er den Spuren Rembrandts nach, zu einer Zeit, in der Rembrandts Kunst langsam in Vergessenheit geriet.

Neben den Kunstschätzen besuchte er die Naturalienkabinette und die Sammlungen von fremden lebenden Tieren, die aus aller Welt nach Amsterdam kamen und erwirkte sich durch seine Naturkenntnisse den Auftrag, für ein Werk von Nozemann: „Nederlandsche Vogelen" einige Platten zu radieren. Ein Kaufmann aus Edinbourgh bot ihm die Mitreise nach England an; da packte Tischbein das Heimweh und er kehrte nach Deutschland zurück.

3. Kassel, Hannover, Berlin 1773—1779.

Einflüsse des Rokoko. ▣ ▣ ▣ ▣ ▣ ▣ ▣ ▣ ▣ ▣ ▣

Wieder ging er nach Kassel, nicht mehr um zu lernen, sondern um seinen Unterhalt zu suchen. Er verband sich mit seinem älteren Bruder Johann Heinrich zu einer gemeinsamen Werkstatt. Sein Aufenthalt erfuhr eine kurze Unterbrechung durch eine Reise nach Hannover, dahin ihn 1774 ein Freund seiner Kunst, der Kaufmann J. F. Winckelmann, zu Gaste lud.

Im Hause dieses Mannes lernte er das erste Mal den Zauber der wiederentdeckten Antike verstehen, sah er das erste Mal Abgüsse nach antiken Statuen, las er den Homer, den er nach kurzer Zeit fast auswendig konnte und noch zur Freude des Vater Gleim in Pyrmont rezitierte.

Aus jener Zeit scheint ein Bild zu stammen, das sich im Besitz der Familie Strack (Grunewald bei Berlin) befindet und der Tradition nach den Dichter J. G. Jakobi darstellt. Da Jakobi das Haus des Kaufmanns Winckelmann öfters besuchte — war doch seine Schwester Winckelmanns Frau — so verdient diese Tradition völlige Glaubwürdigkeit, wenn auch Tischbein in seinen Aufzeichnungen das Bildnis nicht erwähnt. Man sieht den Dichter in ganzer Figur, doch weit unter Lebensgröße, im Freien unter einer Eiche sitzen, die Arme auf die Lehne seines Stuhles gestützt. Die zierliche Art des Sitzens, nicht im Zimmer, sondern in der freien Natur, spricht von der anakreontischen Luft, die in diesen Kreisen geweht haben mag, während die farbige Haltung des Bildes nach Holland weist.

Nach Kassel zurückgekehrt, hielt er sich nun zwei Jahre in dieser Stadt auf, und man darf annehmen, daß die Kunst, die ihn hier umgab, nicht ohne Einfluß auf ihn blieb. Leider sind die meisten seiner Jugendwerke verschollen, aber das wenige, was bekannt ist, genügt doch, um eine Wandlung festzustellen. Es sind ein Frauenporträt, das im Museum zu Gotha hängt, und sein Selbstbildnis in der Hamburger Kunsthalle. In dem Gothaer Brustbild der Frau Luise Holzapfel sieht man nichts mehr von holländischen Tönen, auch nicht den van Dyckschen Einfluß, dem sich Tischbein bei manchen früheren Porträts, wie er selbst erzählt, fast sklavisch unterwarf; die hellen Farben des Rokoko sind an ihre Stelle getreten. Ein Kleid von hellgrüner Seide, das mit einem weißen Shawl bedeckt ist, vor der Brust ein paar Blumen,

auf dem Kopfe eine weiße, mit einem schönen Häubchen gezierte Perücke, dazu ein lächelndes Antlitz: alles das atmet den Duft des Rokoko. Man denkt vor diesem Bilde unwillkürlich an Wilhelms Onkel, Johann Heinrich Tischbein, und von ihm wie von der ganzen Umgebung, die ihn in Kassel umfing, scheinen diese und wohl etliche ähnlichen Bilder Wilhelm Tischbeins inspiriert zu sein.

Daß die Entwicklung Tischbeins vom holländisierenden Künstler zum Rokokomaler nicht noch besonderer Begründung bedarf, liegt bei der Verwandtschaft dieser beiden Strömungen im 18. Jahrhundert auf der Hand. Ob man nun die Holländer, die Franzosen oder die Italiener des 17. Jahrhunderts verzierlichte, das Gefühl blieb das gleiche; und was sich bei Tischbein als ein Nacheinander vollzog — ganz sicher ist das freilich bei der geringen Anzahl der erhaltenen Werke nicht mehr festzustellen — lag bei manchem andern Künstler, man denke nur an Dietrich oder Seekatz, friedlich nebeneinander.

Betrachtet man das Bildnis der Frau Holzapfel genauer, so zeigt sich freilich, daß es trotz der angegebenen Merkmale kein ganzes Rokokobildnis ist. Das Antlitz bei Rokokoporträts sitzt meist etwas im Bilde drin, ist auch gewöhnlich leicht verkleinert, während es hier in natürlicher Größe gegeben ist und sehr weit nach vorn tritt. Vor allem aber die zeichnerische Art, die Korrektheit und beinahe trockne Klarheit des Ausdrucks sprechen schon von einer späteren Zeit. In dieser Klarheit und Simplizität sind zugleich die Merkmale enthalten, die für den

künstlerischen Charakter Tischbeins bezeichnend sind. Weit mehr Rokokograzie zeigt sein jugendliches Selbstporträt, das zwar nach der Tradition erst in Italien um 1780 entstanden sein soll, seiner ganzen Haltung nach aber wohl schon etwas früher zu setzen ist. Der grellrote Rock mit der goldenen Borte und die porzellanene Glätte des Gesichtes geben dem Bilde einen höfischen Zug.

Diese Porträts lassen es verstehen, daß Tischbein rasch den Zutritt zum Kasseler Hofe fand, um so mehr, da sein Onkel dort ein- und ausging. Die Landgräfin Philippine gab ihm den Auftrag, ihren Neffen, den Prinzen von Württemberg, zu malen, und da das Bild gefiel, ließ sie sich selbst herbei, dem Maler zu sitzen.[1]) Ja, noch mehr, sie sprach den Wunsch aus, auch ihre Schwester, die Gemahlin des Prinzen Ferdinand von Preußen, von seiner Hand gemalt zu sehen und schickte ihn mit einer Empfehlung 1777 nach Berlin.

Diese Empfehlung führte ihn bald in die höchsten Kreise ein. Nachdem er seinen Auftrag erfüllt, malte er die ganze Familie des Prinzen Ferdinand, dann den Minister Finkenstein in halber und in ganzer Figur, im Kostüm des Ritters vom Johanniterorden, und schließlich die Königin selbst, die Gemahlin Friedrichs des Großen, in einer dreiviertelstündigen Sitzung.[2]) Seine Bildnisse fanden solchen Anklang,

[1]) Auch Wilhelms Onkel Joh. Heinr. Tischbein hat die Landgräfin gemalt.

[2]) J. Vogel: Aus Goethes Römischen Tagen. Leipzig 1905. S. 108 nennt versehentlich ein Porträt Friedrich II. von Wilhelm Tischbein.

daß er sie gewöhnlich ein paarmal kopieren mußte. Die Aufträge wuchsen nun dergestalt, daß er häufig drei Bilder an einem Tage malte, ohne sie erst aufzuzeichnen; und der „Deutsche Merkur" unterschätzte gewiß seine Tätigkeit, wenn er die Zahl der binnen Jahresfrist gefertigten Porträts etwa 50 sein ließ.[1]) Schließlich mußte sich Tischbein seinen jüngeren Bruder Heinrich Jakob zu Hilfe rufen, um allen Ansprüchen gerecht zu werden.

Die Berliner Bilder müssen fast sämtlich als verschollen gelten. Das Porträt der Elisabeth von Braunschweig hat noch 1856 Schasler im Palais Friedrich Wilhelms III. gesehen.[2]) Dieses Palais wurde vor der Instandsetzung für die jetzigen Kronprinzlichen Herrschaften von allem Inventar geräumt. Freilich befindet sich das Werk auch nicht mehr im Inventarverzeichnis, woraus man schließen darf, daß es schon früher aus diesem Palast entfernt wurde. Man wird es in den Königlichen Schlössern suchen müssen, deren reicher Besitz an Kunstwerken hoffentlich bald einmal katalogisiert wird. Die Porträts des Prinzen Louis Ferdinand und seiner Familie mögen, sofern dessen jüngster Sohn, Prinz August, sich ihrer nicht entäußert hat, in Fürstlich-Radziwillschem Besitz sein.[3]) Vielleicht darf man eins von ihnen in einem kleinen Brustbild des Prinzen wiederfinden, welches das Ber-

[1]) Jahrg. 1781. Maiheft, S. 163.

[2]) M. Schasler: Die öffentlichen u. Privat-Kunstsammlungen . . . . in Berlin. Bd. II. 1856, S. 264. Nr. 364.

[3]) Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Paul Seidel in Berlin.

liner Hohenzollernmuseum bewahrt. Zwar ist es in Pastell gemalt, einer Technik, in der wir kein beglaubigtes Bildnis Tischbeins besitzen, aber der etwas glotzende und stumpfe Ausdruck der Augen, die dem Kopf ein eigentümliches Pathos verleihen, und die Art, wie dieser Kopf den Raum dicht ausfüllt, erinnern ganz an Tischbeinsche Porträtauffassung.

Von dem Brustbild des Ministers Finkenstein kündet wenigstens ein Stich, den Daniel Berger 1787 für den 10. Band der Berliner Wochenschrift schuf. Der stark gedrehte Körper wie die ganze Haltung zeugen von Rokokoauffassung, und in dieser Art mögen alle seine Berliner Porträts gehalten sein, will man sich ihre Beliebtheit erklären. Denn Berlin stand damals noch ganz unter dem Banne des französischen Rokoko. Am Hofe, in der Akademie und in den Palästen, überall sucht man sein Vorbild in der französischen Kunst.

Aber gerade diese Fülle des Rokoko scheint die Abkehr Tischbeins, der von Hause aus ein Naturkind war, beschleunigt zu haben. Ein äußerer Anlaß kam hinzu. In Kassel war 1778 eine Kunstakademie gegründet worden, an deren Spitze Johann Heinrich Tischbein stand. Sie setzte sich die Aufgabe, jungen Künstlern durch Reisestipendien eine Fahrt nach Italien zu ermöglichen, um ihren Geschmack zu läutern. Was lag näher, als den talentvollen und beim Hofe beliebten Neffen zum ersten Stipendiaten zu erküren? Damit war der Bruch auch äußerlich vollzogen. In seiner Selbstbiographie schreibt Tischbein davon: „Am Ende wurden mir auch solche modernen Porträts

mit den gepuderten Haaren und den geschminkten Wangen, wo man nie die Natur malen kann, weil die Originale selbst nicht wahr sind, zuwider."[1])

Das Porträt der jungen Schauspielerin Doebbelin (1758—1828) als Ariadne, das uns im Stiche Daniel Bergers von 1779 erhalten ist und wohl kurz vor der Abreise aus Berlin 1778 gemalt wurde, zeigt vielleicht schon die Folgen seines Bruches. Wenn der Stich nicht trügt, hat Tischbein die Künstlerin in sachlicher Weise, ohne jede Verschönerung, dazu in antikem Gewande, dargestellt.[2]) Wie einige Jahre vor ihm Goethe der „geschminkten Puppenmalerei" den Abschied gegeben[3]) — und auch Goethe stand nicht allein in dieser Bewegung — so dürstete Tischbein nach einer Kunst, frei von aller Konvention und Geziertheit.

4. Die Reise nach Italien.

Liebe zu Dürer.

Am 15. Oktober 1779 reiste Tischbein von Kassel, wo er seine Reisevorbereitungen getroffen, nach Italien, in der Tasche den Homer tragend. In Nürnberg machte er Halt, um sich in Dürers Werke zu versenken. War er wohl auch durch Goethes Schriftchen „Von deutscher Baukunst" dazu angeregt, so zählt ihn jedenfalls diese damals fast verschollene Bewunderung

[1]) I, S. 137 f.

[2]) Eine Abb. d. Stiches b. Michel: Les Tischbein; und stark verkleinert b. Könnicke: Bilderatl. z. Gesch. d. Deutsch. Nationallit. 2. Aufl. Marburg 1895, S. 340.

[3]) Von deutscher Baukunst 1773.

Dürers der kleinen Gemeinde zu, der Öser, Lavater, Goethe und Merck angehörten. Was ihm Dürers Werke gerade in diesem Augenblicke wert machte, das war die Geradheit und Knorrigkeit seiner Bilder, frei von der Süßlichkeit, die ihm das Rokoko verleidet hatte.

In Augsburg besuchte er die Wohnung des damals schon verstorbenen Ridinger, in München verlieh er seiner Verehrung für Dürer den deutlichsten Ausdruck damit, daß er die sogenannten „Vier Apostel" in Lebensgröße kopierte.[1]) Venedig gab ihm die Kunst Tizians, Florenz fesselte ihn länger, als später Goethe, aber einen bleibenden Eindruck hinterließ es auch in ihm nicht; seine Liebe zur frühitalienischen Malerei war damals noch nicht erwacht. Im Dezember des Jahres 1779 betrat er Rom.

5. Erster römischer Aufenthalt 1779—1781.

Rückkehr zur Natur.

„Ich wollte den Freuden der Welt entsagen und dort nur mit Menschen umgehen, von denen ich etwas lernen könnte." Diese Worte aus Tischbeins Selbstbiographie[2]) können als Motto zu seinem römischen Aufenthalt dienen. Der gefeierte Maler des Berliner Hofes zeigte den anerkennenswerten Mut, seine künstlerische Laufbahn noch einmal zu beginnen.

Zu lernen gab es freilich in jenen Tagen genug. Anton Raphael Mengs hatte kaum die Augen geschlossen, und seine Anschauungen boten gewiß den

[1]) Diese Kopie ist im Bes. des Herrn Oberlehrer Harders in Eutin.
[2]) I, S. 139.

Hauptgesprächsstoff der damaligen Künstlerschar. Er hatte die Ansicht ausgesprochen, daß die Kunst des ausgehenden 17. Jahrhunderts krank sei und man sich daher hüten müsse, auf ihrem Wege weiter zu gehen. Man müßte vielmehr den Faden der Entwicklung einfach abschneiden und ihn an früherer Stelle wieder anknüpfen. Wie man zu den Quellen der Zivilisation zurückging, zur Natur, so sollte man auch zu den Quellen der Kunst zurück, zum goldnen Zeitalter der Kunst, zur Antike. Von neuerer Kunst wäre nur die Hochrenaissance der Antike zu schätzen und die zweite Renaissance, die ihren Ursprung in der Akademie von Bologna hätte. Alle große Kunst könnte eben nur noch Wiedergeburt sein, und zu einer solchen Wiedergeburt müßte man auch jetzt wieder schreiten.

Damit diese Wiedergeburt aber keine bloße Wiederholung sei, führte man ein neues Prinzip ein: den Eklektizismus. Man wäre nicht gezwungen, jeden Meister als vollkommen anzusehen, sondern hätte die Freiheit manches auszuschalten und das Vollkommene zusammenzusuchen, wo man es fände, freilich stets in dem schon gesteckten Rahmen. Durch dieses Verfahren wäre es einzig möglich, die vergangene Kunst noch zu übertrumpfen.

Und die Natur? Gewiß, man könnte, wie man zur Antike zurückging, auch noch weiter zurückgehen, zum Stoff der Antike, zur Natur selber. Dann müßte man es freilich mit der Natur so machen, wie mit der Kunst, nicht wahllos sich ihr unterjochen, sondern mit ordnender Hand nur ihre schönsten Blumen pflücken und sie zum Strauße zusammenbinden. Aber wozu diese

Zeitvergeudung? Da die Kunst der Vorfahren schon die Arbeit der Auslese aus der Natur vollbracht habe, so wäre es durchaus unvernünftig — und vernünftig wollte man ja vor allem sein — sich diesen Gewinn entgehen zu lassen. Die erste Siebung, die der Natur, sei bereits vollzogen, nun wäre es nur noch nötig, die zweite Siebung vorzunehmen, die der Kunst.

Diese Anschauungen mögen Tischbein bald nach seiner Ankunft umschwirrt haben; denn zu gleicher Zeit stürzte er sich auf die Antike und die beiden Renaissancen. In der Privatakademie des Schweizers Trippel, der in Rom als der erste deutsche Bildhauer galt, zeichnete er, im Verein mit dem Bildhauer Zauner, den Malern Grandjean, Mechau, Franz Kobell und Füger, an den er sich mit Vorliebe anschloß, nach antiken Statuen und nur des Abends nach der Natur. Daneben kopierte er Raffael, Giulio Romano, Michelangelo, und von den Bolognesen Guido Reni und Domenichino.[1])

Und doch kam Tischbein — und hieraus entspringt der entscheidende Moment seiner Entwicklung — eigentlich von einer anderen Seite. Er kannte das ausgehende Barock zu wenig, um es zu hassen und durch die einfachere Antike reinigen zu wollen: sein Gegner war vielmehr die Unnatur des Rokoko, gegen die es nur ein Heilmittel gab, die Natur selber. Ihm war Raffael nichts anderes als Dürer oder Holbein und

[1]) Eine Kopie Tischb. (im Besitz d. Familie Strack, Grunewald bei Berlin) wohl aus dieser Zeit, den Knaben mit der Taube aus Renis „Darbringung im Tempel", brachte die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 irrtümlich als Originalwerk Tischbeins.

so konnte er seinem Bruder in einem Briefe aus Rom alle drei in einem Atem empfehlen, „denn die drei sind ohne Manier, bloß Natur".[1]) Raffael sagte ihm von allen Italienern am meisten zu; er kopierte die Grablegung und die Fresken des Vatikan; aber — und das ist bezeichnend — nur die Köpfe, weil sie ihm so charakteristisch erschienen. Gerade diese Fähigkeit Raffaels, zu charakterisieren, die ihm den leisen Vorwurf eines Mengs eintrug, „daß Raffael nicht in der Schönheit, sondern nur in der Ausführung des Ausdrucks ideal war",[2]) erregte Tischbeins einzige Bewunderung, und darin sah er Raffaels große Kunst, „wie er Charaktere, die sich einander gleichen, doch voneinander unterschieden hat".[3])

Als Charakteristiker nahmen ihn beide, Mengs und Tischbein, nur in ihrer Wertung waren sie verschieden; Tischbein war es das Wesentliche, Mengs kannte etwas darüber, die Darstellung des Schönen. Als Charakteristiker nahm ihn das ganze 18. Jahrhundert, und noch 1805 schrieb J. H. Meyer von ihm in „Winckelmann und sein Jahrhundert": . . . „das Charakteristische ist dieses Meisters großes Kunstverdienst".[4])

Trippel suchte ihn von den Renaissancekopien fort und ganz zur Antike hinzuleiten. „Da wir das Vollkommene in den Werken der Griechen haben", äußerte er einst zu Tischbein, „warum verwirrt man

[1]) Briefe Tischbeins a. Rom. Im deutschen Merkur v. 1781, S. 49.
[2]) Mengs sämtl. hinterl. Schriften. Herausg. von G. Schilling, Bonn 1843 I, S. 148.
[3]) Briefe Tischbeins aus Rom. Ebenda S. 52 f.
[4]) S. 299.

sich denn und verliert Zeit mit den unvollkommenen Bildern, die voll von Mängeln sind"?[1]) Er erreichte damit, daß sich Tischbein nunmehr den Diskuswerfer und den Apollo von Belvedère zum Vorbild nahm und nach ihnen kopierte. Aber auch hier war sein Streben vornehmlich auf die Natur gerichtet. Die Antike war ihm nur ein Weg zur Natur hin. Er schilderte damals in einem Briefe an Merck, wie er Füße zeichnete: „Was das schwer ist, sollte man sich nicht vorstellen. In der Natur findet man selten einen guten Fuß, weil sie alle durch die Schuhe verdorben sind. Ich habe deren auch nach der Anatomie gezeichnet, dann nach der Antike",[2]) und in Erinnerung daran schreibt er bei der Schilderung seines ersten römischen Aufenthaltes: „Nur in der Antike sind die Masse und Formen deutlich und richtig; diese muß man studieren und hat man sie erkannt, so findet man sie auch in der Natur."[3])

Daß sich ihm der Begriff Natur schon damals etwas verschob, indem sich das Gewicht nicht mehr so stark auf das Einzelcharakteristische legte, sondern vielmehr auf das Gutgewachsene, das Organische, merkte er selbst gewiß nicht. So wäre er vielleicht ganz allmählich in streng klassizistische Bahnen gedrängt worden, hätten nicht äußere Ereignisse seinem römischen Aufenthalt ein Ende gemacht. Sein Stipendium ging im Herbst des Jahres 1780 zu Ende; vergebens bat er seinen Gönner Merck, für ihn ein gutes Wort einzulegen, vergebens bot er der Kasseler Aka-

[1]) Zit. n. Tischb. Selbstbiogr. I, S. 187.
[2]) Briefe an und von J. H. Merck 1835, S. 518.
[3]) Selbstbiogr. I, S. 184.

demie alle seine Werke an, wenn man seine Frist verlängere: er mußte seinem Nachfolger Platz machen, „gerade so wie die Schildwachen an den Toren wechselten".[1]) Zu eigenen Arbeiten war er noch gar nicht gekommen, nur zu einer kleinen italienischen Landschaft und zu seinem ersten historischen Versuche, der schwach genug ausgefallen sein mag; „Herkules, der zwischen Tugend und Laster wählt"; diese zwei Bilder sandte er zur Gemäldeausstellung der Kasseler Akademie von 1781.[2]) Ehe er seinen glühenden Wunsch, ein Historienmaler zu werden, erfüllt sah, mußte er Italien verlassen. „Tantalus kann nicht mehr Schmerz empfinden, wenn ihm der wohlschmeckende Apfel vor dem hungrigen Munde weggeschnappt und die kühlen Wellen ihm vor der lechzenden Zunge und dem trockenen Halse wegweichen, als ich empfand, da ich mich so nahe an meinem Wunsche sah und auf einmal wieder so weit davon entfernt."[3])

Tischbein dachte daran, nach Frankreich zu gehen, wohl in der Hoffnung, dort leichter sein Brot zu verdienen, als in Rom, aber seine Mittel reichten dazu nicht aus. So machte er sich im Frühling des Jahres 1781 nach Deutschland auf; völlig verarmt mußte er seiner Reise schon in Zürich ein Ziel setzen.

---

[1]) So schrieb Merck in einer anonymen Notiz im deutschen Merkur v. 1781. Novemberh. S. 172.

[2]) Vgl. Meusel: Miscell. artist. Inhalts. Erfurt 1782, Heft X, S. 230.

[3]) Brief an Goethe vom 13. April 1782. Abgedr. bei Beck: Ernst II., Herzog zu Sachsen-Gotha und Altenburg, Gotha 1854, S. 265 f.

III. Der Aufenthalt in Zürich 1781–1782.

Sturm und Drang.

1. Züricher Verhältnisse.

Wenn irgend eine Stadt Tischbein mit offenen Armen aufnahm, so war es Zürich. Tischbeins Natursehnsucht, seine Liebe zu den deutschen Meistern, sein Hang zum Charakteristischen, alles war hier zu Hause und wurde bereits mit einer gewissen Selbstverständlichkeit vertreten. Darum ging man auch nicht so weit, gegen die „klassischen Figuren" anzukämpfen, „die keinen Genuß geben", und die Natur gegen „Zirkel, Lineal und Nachäfferei" auszuspielen,[1]) sondern man liebte hier die Antike und gab ihr neben der Natur ihr Recht.

Wenn sich gleichwohl in Tischbeins Züricher Werken kein Weitergehen auf dem antiken Wege findet, so lag das daran, daß Zürich den Künstlern ganz andere Aufgaben stellte. Das Porträt stand hier im Vordergrunde des Interesses. Sulzer, in seiner „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste", hatte ihm den Ehrenplatz neben dem Historienbilde angewiesen, das einen Teil seines Wertes vom Porträt bezöge, „denn der Ausdruck, der wichtigste Teil des historischen Ge-

[1]) Heinses Werke. Hrsgg. von Heinr. Laube, Lpzg. 1838, VIII, S. 224.

mäldes, wird um so viel natürlicher und kräftiger sein, je mehr wirkliche Physiognomie in den Gesichtern ist". Die Aufgabe eines guten Porträtisten sei vor allem „die Seele ganz in dem Körper zu sehen". Die deutlichste Sprache der Seele sei das Antlitz. Dieses müsse im Bilde dominieren und zwar derart, „daß weder in der Kleidung noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Aug' vorzüglich könnte gereizt werden".[1])

2. Charakteristische Porträts.

Lavater und Tischbein. ⊠ ⊠ ⊠ ⊠ ⊠ ⊠ ⊠

Diese Anschauungen des schweizer Ästhetikers, von Lavater popularisiert, bildeten die Atmosphäre, die Tischbein in Zürich umgab. Lavater hatte noch ein besonderes Interesse, sich nach Porträtisten umzutun, brauchte er doch ständig Material, um seine „Physiognomischen Fragmente" auszubauen. Er war der eigentümlichen Ansicht, „daß sich aus einem guten Porträt mehr Kenntnis des Menschen schöpfen läßt, als aus der Natur, insofern sie (nämlich die Natur) sich nur in Momenten zeigt",[2]) und so war er stets auf der Suche nach Malern, die ihm solche Porträts lieferten. Wie er Chodowiecki, Lips und Trippel in seine Dienste nahm, so mühte er sich nun, als ihn Tischbein um seine Hilfe bat, auch diesen für seine Zwecke zu gewinnen, zumal ihm Tischbeins Charakterköpfe nach Raffaels Werken den trefflichen Physiognom

[1]) Bd. 2. Lpzg. 1774: Portrait. S. 918 ff.
[2]) Physiogn. Fragmente. Lpzg. u. Winterthur 1775 I, S. 85.

verrieten. „Ich hoffe, daß der einmal meiner Idee vom Porträt näher kommen wird, als alle, von denen ich Porträte sahe", schrieb er an den Herzog von Weimar.[1])

Er wies ihm bei seinem Freunde, dem Diakonus Pfenninger, eine Wohnstatt an und kümmerte sich in väterlicher Weise um den verarmten Künstler. Für die freundschaftlichen Beziehungen, die sich rasch zwischen ihnen anbahnten, möge folgendes, bisher ungedrucktes Briefkärtchen Zeugnis geben.[2])

„Morgen, Liebster Tischbein, begräbt man den Vater (ein unbedeutend' Mann) einer meiner liebsten Freundinnen. Ein schwehrer Tag für Sie — die Engelsseele. Ich falle so eben darauf, Ihr eine Freude zu machen. Darf ich Sie doch bitten, mir mit Bleystift und röthel ein Klein Etwas zu zeichnen, klein und bestimmt. Z. B. eine junge Frauensperson auf einem gedeckten Sarge gestützt; d. Sarg steht auf zwey Stühlen. Allenfalls könnte Ihr tröstender Mann neben Ihr stehen. Verzeihen Sie doch — nicht!

Z. den 11. May 1781."

Man darf annehmen, daß Tischbein diese gefühlvolle Zeichnung als einen Akt der Dankbarkeit gern zur Ausführung brachte.

Um den Künstler zum Charaktermaler auszubilden, gab sich Lavater selbst zum Modelle her, und mit wahrem Feuereifer nahm Tischbein dieses Gesicht in

---

[1]) 19. Mai 1781. Schriften d. Goetheges. XVI, S. 358.

[2]) D. Kärtchen ist im Bes. von Frau Oberstleutant Tischbein in Eutin.

Angriff, das „nur ein Teil Körperliches und zehntausend Teil Geistiges hat“[1]). Lavater, dem Muster der Silhouetten folgend, die ihm zu psychologischen Ausdeutungen vorzüglich geeignet schienen, setzte sich ganz ins Profil, und so konnte Tischbein zeigen, was er in Italien an genauer Umrißzeichnung gelernt hatte. Auch daß er den Vierzigjährigen bedeutend verjüngte und verschönte, scheint eine Erinnerung an römische Lehren zu sein. Das Bild gelang ihm gut. Es ist lebendig und von quattrocentistischer Straffheit. Zugleich von einer Ehrlichkeit, die sich aller Rokokomätzchen entschlagen hat. „Der Charakter scheint mir sprechend und die Stellung gut gewählt zu sein“,[2]) rühmte Goethe dem Bilde nach. Nur fand es Goethe „schade, daß er nicht Zeit gehabt hat, es weiter auszuführen“. Darin mißverstand er Tischbein und Lavater, denen das Bild beendet schien mit dem Augenblicke, wo es das Charakteristische gab. An Zeit mangelte es beiden nicht, denn Lavater saß dem Künstler noch öfters; zahlreiche gezeichnete Bildnisse beweisen das. Diese Zeichnungen sind in ihrer Frische und Ursprünglichkeit dem gemalten Bilde noch vorzuziehen.[3]) Besonders das Kreideporträt in der Privatbibliothek des Großherzogs von

---

[1]) Brief Tischb. an Lavater v. 1784. Abgdr. in U. Hegner Beitr. z. Kenntnis Lavaters. Lpzg. 1836, S. 168.

[2]) Brief an Lav. in Goethes Werken, Weimar. Ausg. Abt. 4, Bd. V, S. 215 f. — D. Portrait Lav. ist abgeb. i. d. Denkschr. z. 100. Wiederkehr s. Todestages (Zür. 1902) und noch einmal weit schärfer i. d. Denkschr. z. 200jähr. Geburtst. Bodmers. Zür. 1900, S. 109.

[3]) Eine Sepiazeichn. n. Lav. ist abgeb i. Könnickes Bilderatl. l. c. S. 253.

Oldenburg ragt durch die außerordentliche Kraft der Strichführung hervor. Von holzschnittmäßiger Stärke ist dieser Strich; er scheint an den Werken Dürers geschult zu sein, von denen Lavater eine reiche Sammlung besaß. Hier wachsen die Haare schon wilder in die Schläfen hinein, und der freie Hals, den keine Binde mehr verengt, gibt dem Bilde etwas Naturwüchsiges.

Auf diesem Wege nun, zu einer immer kräftigeren Charakterisierung, ging die Entwicklung Tischbeins. Freilich, wo er einen Honoratioren der Stadt, den Bürgermeister Kilchsperger, zu malen hatte, mußte er sich Zwang auferlegen; die weiße Perücke und das schön gefaltete Jabot des alten Mannes hielten ihn in Schranken und gaben seiner Arbeit eine gewisse Ängstlichkeit. Hatte er aber ein Antlitz vor sich, wie das der Barbara Schultheß, Goethes Freundin Bäbe, hervorragend durch die herben, beinahe männlichen Züge, durch die häßliche, große Nase, so fühlte er sich zu Hause, betonte alle diese Eigentümlichkeiten noch besonders und ließ bloß an dem schön geformten Arme erkennen, daß er in Italien an der Quelle der Schönheit gesessen.[1])

„Seine Bilder sind alle sehr ähnlich, hart ohne Harmonie der Farben, mit über und über gleich zerteiltem Licht", urteilte Salomon Geßner in einem Briefe an Graff über diese Porträts.[2]) Lernte Tischbein in Italien Hände und Füße zeichnen, so deutete ihm

[1]) Abgeb. i. Stich v. Leemann vor dem Neujahrsbl. der Zür. Stadtbibliothek 1888.

[2]) Brief v. 10. Septbr. 1781, abgedr. b. O. Waser: Anton Graff, Zür. 1903. S. 18.

Lavater die Sprache der Augen, und noch in späteren Bildern kehren sie wieder, diese übergroßen, durch Glanzlichter betonten und vielsagenden Augen. Im Juli 1781 malte Tischbein den Bruder des Herzogs von Weimar, den Prinzen Konstantin, der sich auf der Durchreise in Zürich aufhielt. In einem Tage wurde das Bildnis fertig, und man darf annehmen, daß hier schon die Kürze der Zeit den Künstler dazu zwang, den charakteristischen Eindruck wiederzugeben.[1])

Noch weniger Zeit war ihm geschenkt, als ihm der greise Dichter Bodmer saß, zu dem ihn Lavater führte. In dreiviertel Stunden war das Bild beendet, und länger hätte der trotz seines Alters so bewegliche Mann auch nicht still gesessen. Dreiviertel Stunden hatte er auch zu dem Bildnis der Gemahlin Friedrichs II. gebraucht, aber aus welchen anderen Motiven! In Berlin befähigte ihn die Routine des Rokoko zu dieser Schnelligkeit; Haltung und Lächeln, Kleidung und Haartracht waren von der gesellschaftlichen Konvention vorgeschrieben; ein Porträt sah dem anderen ähnlich. Der Grund, der Tischbein in Zürich zum Schnellmaler machte, war die Begierde, immer stärker die momentanen Züge zu bannen. Gaben die Porträts Lavaters und Bäbes noch mehr das ruhende Gesicht, so wollte Tischbein nun das zu einer einzigen Bewegung zugespitzte Antlitz festhalten. Wie großen Nutzen sich Lavater von solchen Porträts versprach, wurde schon betont. Daß aber Lavaters ganze Kunstanschauung nach solchen Werken hinstrebte und darum Tischbein beeinflussen

[1]) Der Aufenthaltsort dieses Bildes blieb mir unbekannt. Vielleicht befindet es sich in einem der Schlösser der Umgegend Weimars.

mußte, bezeugt eine Briefstelle aus späteren Jahren. Als ihn 1787 Trippel, dem der Auftrag zuteil wurde, die Büste des Großen Friedrich zu meißeln, nach den Zügen des Königs fragte, antwortete Lavater: „Man muß sich ihn nicht überhaupt und unbedingt, sondern in einem möglichst bestimmten Momente denken. Auf die Wahl dieses Momentes kommt vieles an. Die Kunst fixiert, determiniert und individualisiert alles.“ [1]) Solche Momentaufnahmen sollte der Künstler von Menschen machen, und eine Momentaufnahme ist auch das Bodmerbild.

„Bodmer ist ein altes Greislein mit kahlem Vorhaupt und grauen Augenbrauen, die bis in die Augen hineinhängen, und eingefallenen Backen, zusammengeschrumpften Lippen, die kaum noch die Zähne bedeckten,“ schilderte ihn Heinse, als er 1780 durch Zürich reiste.[2]) So malte ihn Tischbein im September 1781, und so malte ihn Graff im Sommer des gleichen Jahres. Der Unterschied zwischen beiden Porträts ist in die Augen springend und zeigt deutlich die Wandlung des Geschmacks, die sich hier vollzogen hat. Graff (geb. 1736) ist noch ganz der Porträtist des bürgerlichen Rokoko. Er malte den dreiundachtzigjährigen Greis wie einen alten Spötter, mit sarkastischem Lächeln und blitzenden Augen. Trotz der saloppen Kleidung, die

[1]) Der Brief v. 9. Mai ist abgdr. b. C. A. Vogler: der Bildhauer A. Trippel. Schaffhausen 1892/93, S. 88. — Ein Aufsatz über die Stellung Lavaters zur bildenden Kunst würde noch mehr des Interessanten zutage fördern. So hat z. B. Lavater auch auf den Maler Heinr. Füssli eingewirkt, der seine Physiognomischen Fragmente ins Englische übertrug.

[2]) Heinses Werke. Hrsgg. v. Laube IX, S. 83.

mit der Liebe des Rokokomenschen für geschwungene Linien gemalt ist, geht ein fast gepflegter Zug durch das Ganze; man meint ordentlich die Gesellschaft zu sehen, die seine geistvollen Worte unterhalten. Zugleich spürt man die Überlegenheit des Malers gegenüber seinem Modell; der Charakter wird noch wie eine liebenswürdige Sonderlichkeit und nicht ohne Ironie betrachtet.[1]) Anders das Bodmerbild Tischbeins. Tischbein nimmt Bodmer ganz ernst, hält sich nicht für überlegen, sondern ist mit fast wissenschaftlichem Eifer dabei, die seltenen Züge nachzuschreiben. Die rechte, gekrümmte Hand ist zum Sprechen vorgebeugt, die Lippen bewegen sich, das stechende Auge blitzt ohne Liebenswürdigkeit unter den mächtigen Augenbrauen hervor. Rock und Halsbinde sind mit ein paar raschen Strichen angedeutet, nur die gekrümmte Hand ist mit besonderer Sorgfalt gemalt — eine letzte Reminiszenz an Italien — und erhält auch das meiste Licht im Bilde. Hat man bei Graff nur bemerkt, einen geistvollen, nicht einen häßlichen Menschen vor sich zu haben, so gibt Tischbein Bodmers Züge mit ungeschminktem Naturalismus. Wertet man dieses Bodmerbild nach künstlerischen Gesichtspunkten, so fällt das Urteil nicht sehr günstig aus. Ein Größerer als Tischbein hätte die Dämonie dieses Kopfes ganz anders herausgearbeitet, hätte wirklich einen starken Eindruck gegeben. Tischbein fehlte diese Größe. Die Trockenheit, die sich schon bei dem Bilde der Frau

[1]) Eine Abbildung des Graffschen Bodmerbildes i. J. Vogels Graffwerk, Lpzg. 1898, Taf. 21. Das Tischbeinsche Bodmerbild ist abgeb. i. d. Bodmerdenkschr. l. c. S. 119.

Holzapfel bemerkbar machte, hat auch hier seinen Flug gehemmt. Er gab dem Porträt eine impressionistische Technik, aber er wußte mit dieser Technik nicht viel zu beginnen. Wenn ihm Lavater nachrühmte: „Er hält das Mittel zwischen haarscharfer Zeichnung und unbestimmter genialischer Faselei“ [1]), so ist dagegen zu bemerken, daß ihm die haarscharfe Zeichnung doch weit mehr lag, als die „genialische Faselei“, zu der ihm das Genialische fehlte.

Sieht man dieses Bodmerbild aber vom kunsthistorischen Standpunkte an, so erhält es eine besondere Wichtigkeit. Denn es ist eines der Zeugnisse für die künstlerische Bewegung, die man, da sie mit der gleichzeitigen literarischen Bewegung dieselben Ziele verfolgt, als Sturm und Drang bezeichnen mag. In diesem Bilde steckt etwas von dem Ungestümen, alle Fesseln Sprengenden, das auch den literarischen Erzeugnissen des Sturmes und Dranges eigen ist, in diesem Bilde steht die Natur über allen Gesetzen der Schönheit, die Natur, die „ihre Werke in Liebe, Leben und Feuer und nicht mit Zirkel, Lineal und Nachäfferei hervorbringt“,[2]) die Natur, von der auch Lavater meinte, daß sie „in allen Absichten höher und tiefer ist als die Kunst“.[3])

Was an Kunstwerken des Sturmes und Dranges hervorgebracht wurde, ist noch zu wenig gesichtet, um es in Vergleich mit Tischbeins Werk zu bringen.

---

[1]) Brief an Goethe v. 17. April 1782, abgedr. i. d. Schr. d. Goetheges. XVI, S. 200 f.

[2]) Heinses Werke. Hrsgg. v. Laube VIII, S. 224.

[3]) Physiognom. Fragm. I, S. 85.

Doch beweisen schon die Porträts eines Edlinger (1741 bis 1819), besonders die seiner bayrischen Bauern, daß auch außerhalb der Schweiz solche naturalistischen Porträts gemalt wurden, die einen momentanen Eindruck mit impressionistischer Technik wiedergeben.

3. Liebe zur deutschen Geschichte.

Ein Merkmal des literarischen Sturmes und Dranges ist auch die Liebe zur alten deutschen Geschichte, besonders zum Mittelalter, eine Liebe, die wie ein Vorläufer der gleichnamigen romantischen Schwärmerei erscheint. Auch hier zeigt sich, wenn auch nur vereinzelt, eine parallele Bewegung in der bildenden Kunst, aber, wie es im 18. Jahrhundert gewöhnlich ist, unter dem Einflusse und in Abhängigkeit von der literarischen Bewegung.

Schon Tischbeins Kasseler Onkel, J. H. Tischbein, schuf, von seines Freundes Klopstocks Hermannschlacht inspiriert, 1768 ein lebensgroßes Bild aus der alten deutschen Geschichte, wohl das erste in dieser Art: „Die Trophäen Hermanns nach seinem Sieg über den Varus“ [1]) und späterhin noch ähnliche Gemälde und Skizzen nach Klopstockschen Werken, und von

[1]) Näher beschrieben bei J. F. Engelschall: J. H. Tischbein. Nürnberg 1797, S. 97 ff. — Von Klopstocks Werken wurde auch Angelika Kauffmann z. deutschen Stoffen angeregt. Über Angelika schreibt Klopstock schon 1770 (28. August) an Gleim: Ich habe sie gebeten, sich als Thusnelda zu malen, nämlich einen Köcher an der Schulter, in Leinen mit Purpuraufschlägen gekleidet, die Arme fast ganz bloß, einen Feldblumenkranz mit etwas langem Eichenlaub untermischt auf dem Kopfe.“

ihnen geht also wohl der erste Einfluß in dieser Richtung auf Wilhelm Tischbein aus. In der Schweiz waren durch Bodmers Wirkung die Wege bereits geebnet. Wie Bodmer die Schätze der altdeutschen Poesie zu heben begonnen, so hatte er schon seit langem seine Zeitgenossen ermahnt,

„Daß sie die Taten sängen, die in deutschen Annalen
„Glänzen, die Männer, die Deutschland, was dem Staate der Griechen
„Philopoemen, Epaminondas und Aratos waren.“ [1])

1775 hatte man dann dem schweizer Bildhauer Trippel den Auftrag gegeben, eine Allegorie auf die Schweiz mit dem Bildnisse Winkelrieds zu meiseln, und derselbe Trippel schuf 1776 nach der damals populären Geschichte Tells eine plastische Gruppe: Wilhelm Tell mit seinem Knaben.

Immerhin stand die künstlerische Behandlung nationaler Stoffe damals noch recht vereinzelt da, und es bleibt Tischbeins Verdienst, mit Wort und Tat nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben. „Die römischen und griechischen [Geschichten] sind so genotzüchtigt, und in unserem Lande sind Geschichten vorgegangen, die ebenso malerisch wie die römischen, ebenso edel und für uns insbesondere,“ schrieb er in einem Briefe aus jener Zeit.[2]) Daß solche Gedanken damals noch etwas Neues an sich hatten, beweist der Streit, in den er um ihrethalben mit den Züricher Künstlern

[1]) Ged. Bodmers v. 1782 auf Tischb. Götzbild. Abgedr. b. v. Alten l. c. S. 25.

[2]) Brief an seinen Bruder Heinr. vom 14. Juli 1781, abgdr. b. v. Alten, S. 11.

geriet, „und ich glaube," schreibt Tischbein bei Besprechung dieses Streites an den Kriegsrat Merck, „in der deutschen [Geschichte] sind ebenso große und edle Vorfälle als in jener [der römischen und griechischen], nur unbekannter, und die alte deutsche Kleidung wird ebensoviel Effekt machen, als die römische und vielleicht noch mehr."[1])

In Ausführung dieser Theorien fertigte er eine fesselnde Federskizze der Schlacht bei Sempach und einige Studien zu einem Tellbilde.[2]) Hauptsächlich der Mangel an Zeit, wohl aber auch das Fehlen genügender Ausbildung ließen den Maler bei diesen Skizzen sich bescheiden, und erst die Bekanntschaft mit Goethe ermöglichte es ihm, ein ausgeführtes Bild mit nationalem Inhalt zu malen: den Götz von Berlichingen. Daß es nicht das einzige blieb, wird sein späteres Schaffen zeigen.

4. Anknüpfung an Goethe.

Abschied von Zürich. ⧈ ⧈ ⧈ ⧈ ⧈ ⧈

Wenn Wilhelm Tischbein seinen oben erwähnten Streit mit den schweizer Künstlern ausführlich seinem Gönner Merck beschrieb, so geschah dies nicht ohne Berechnung, hoffte er doch, auf diesem Umwege Goethe für sich zu interessieren, den er auf gleichem Wege wie sich selber vermutete. Was ihn dieses Interesse des Dichters suchen ließ, das war der lebhafte Wunsch,

[1]) Brief v. 23. Febr. 1782 i. Briefe a. u. v. Merck 1835, S. 518.

[2]) Diese Zeichnungen sind im Bes. der Familie Strack, Grunewald bei Berlin. — Eine Tellskizze: Tell hat seinem Sohne den Apfel v. Kopfe geschossen, hat auch Joh. Heinr. Tischbein gefertigt.

Zürich zu verlassen und sich in den Dienst eines Fürsten zu stellen, am liebsten des Herzogs von Weimar, um an dessen kunstfreundlichem Hofe zu leben, von dem ihm Lavater oft erzählt haben mag. Dieser Wunsch ist nicht bald begreiflich, bei der vorzüglichen Aufnahme, die Tischbein in Zürich gefunden hatte. Die Malergilde hatte ihn zu ihrem Mitglied gemacht, und von der bevorzugten Stellung, die er unter den Künstlern einnahm und die er nicht ohne gehöriges Selbstbewußtsein zur Schau trug, erinnert sich noch 1823 David Heß in einem Briefe an Tischbein. Darin heißt es von Wilhelm Tischbein und seinem zu Besuch weilenden Bruder Jakob: „Die beiden Herrn Gebrüder Tischbein, wenn sie en Gala in ihren Scharlachkleidern mit goldner Stickerei in Gesellschaft waren und so schön über Kunst und Wissenschaft sprachen, erschienen mir als Wesen höherer Art.“ [1])

Aber Tischbein hatte schon einmal auf äußeren Glanz verzichtet, als er sich von Berlin lossagte; nun war er gewillt, es auch ein zweites Mal zu tun. Wäre er ganz ein Jünger Lavaters geworden, er hätte sich nichts Schöneres erträumen können, als sein ganzes Leben lang die Krone der Schöpfung zu porträtieren. Aber der Drang zum Historienmaler, der ihn schon in Hamburg ergriffen hatte, erwachte hier von neuem und ließ ihn größere Aufgaben ersehnen. Noch eben hatte er, wohl auf Lavaters Bitte, den toten Ratschreiber Füßli im Sarge gezeichnet, doch mochte ein angeborenes Schönheitsgefühl ihn gerade vor solchen

[1]) Aus einem ungedruckten Briefe im Bes. von Frau Oberstleutnant Tischbein in Eutin.

Aufgaben haben zurückschaudern lassen. Dieses Schönheitsgefühl erhob seinen Protest dagegen, „Porträts zu malen, so wie sie vorkommen, häßliche und garstige, schöne, dumme und kluge, so wie sie die Erde trägt,[1]) oder, wie er es bald darauf noch drastischer ausdrückte: „Die Kopfzeugsgesichter kann ich unmöglich länger malen, ich muß fort von hier.“[2]) Um diese Klagen zu verstehen, muß man sich noch vor Augen halten, daß er, dessen Ruf sich durch die Bildnisse Lavaters und Bodmers in Zürich rasch verbreitet hatte, von Porträtaufträgen geradezu überschüttet wurde.

Nur von einem kleinen Teil dieser Bilder wurden mir die heutigen Besitzer bekannt, das Meiste, darunter ein Porträt Salomon Geßners, bleibt noch zu finden. Ein Knabenporträt Tischbeins, das wohl den Sohn Lavaters darstellt, darf man vielleicht auf einem Aquarell von I. H. Lips aus dem Jahre 1789 wiederfinden. Dieses Aquarell[3]) stellt Lavater vor seinem Schreibtisch sitzend dar; über dem Schreibtisch hängt als Bild ein Knabenporträt, dessen Behandlung ganz an Tischbeinsche Kinderbilder erinnert. Der Knabe legt die linke Hand auf den rechten Arm, sein Blick ist nach oben gerichtet: eine ähnliche Stellung hat Tischbein dem Bilde der Frau Magdalena Schweitzer in Zürich gegeben, „mit gen Himmel blickenden blauen Augen, mit übereinander geschlagenen zierlichen Hän-

[3]) Brief an Merck v. 23. Febr. 1782, abgdr. i. Briefe an und von Merck 1835, S. 320.

[2]) Brief an Merck v. 2. April 1782, ebenda S. 326.

[3]) Im Bes. d. K. K. Fam.-Fideikommißbibliothek, Wien. Abgb. ist es u. a. in Vogt und Kochs Gesch. d. deutschen Lit. 2. Aufl. 2. Bd. Lpzg. u. Wien 1904, S. 266.

den," wie David Heß in dem schon erwähnten Briefe von 1823 erinnert.

Tischbeins Klagen verhallten nicht ungehört, sondern drangen nach seinem Wunsche durch Mercks Vermittlung an Goethes Ohren. Goethe hatte durch die Bildnisse Lavaters, Bodmers und des Prinzen Konstantin, die man ihm nach Weimar schickte, bereits eine vorteilhafte Meinung von dem Talente des Künstlers erhalten. Ihm gefiel an seinen Bildern vor allem das Männliche, das Goethe in jener Zeit besonders schätzte. Als nun Tischbein noch selbst an Goethe schrieb, in einem überaus bescheidenen und biederen Tone, der freilich nicht immer ganz redlich war, fühlte sich Goethe auch persönlich von ihm angemutet. Schließlich kam noch Goethes Abneigung gegen die Kasseler Akademie hinzu, deren „Kunst- und Altertumskram" ihn „hohl und eitel" dünkte,[1]) um den von ihr verschmähten Zögling nur um so lieber zu unterstützen.

Tischbein versuchte sich inzwischen Goethe noch mehr zu nähern durch den Vorschlag, den Götz von Berlichingen zu illustrieren. Dem Herzog Karl August erschien dieser Vorschlag als willkommene Gelegenheit, Goethe ein sinniges Geburtstagsgeschenk zu machen, und so gab er dem Künstler ohne Goethes Wissen den Auftrag, einige Szenen zu zeichnen. Tischbein, für deutsche Stoffe begeistert, ging freudig an die Arbeit und skizzierte gleich die erste Szene: Bauern, die mit den Bambergischen Reitern Händel

[1]) Brief Goethes an den Herzog von Gotha. Weimarer Ausgabe 4, Bd. V, S. 314.

anfangen, sodann aus dem fünften Akt die Szene auf Weislingens Schloß, da Weislingen Maria für einen Geist hält.[1])

Aber ihn reizte es, über diese Zeichnungen hinaus ein Bild zu malen, und er wählte dafür die Szene aus dem ersten Akt, da Götz den gefangenen Weislingen in seine Stube führt. Hier konnte er Menschen in einem Augenblicke geben, der nicht durch eine starke Handlung, sondern durch den Ausdruck bedeutend war. Auch scheinen ihn moralische Absichten bei der Wahl dieser Szene geleitet zu haben, denn daß die Kunst sittlich läuternd auf die Menschen wirken solle, war im Zürich jener Tage, unter dem Einflusse Sulzers und Lavaters, eine landläufige Anschauung. Als Vertreter des Bösen fungiert Weislingen, der mit schuldbewußter Miene vor sich hinstarrt, als Vertreter des Guten Götz von Berlichingen, dessen klares Auge vertrauensvoll zu dem einstigen Freunde blickt. Ein Reiterknecht, der mit scheu verwundertem Blicke Götzens Harnisch aufschnallt, sowie ein jüngerer Knecht, der voll Neugierde den Gefangenen betrachtet, helfen diese physiognomische Studie runden.

Das Bild, in seinen grauen, braunen und roten Tönen farbig geschmackvoll, macht dennoch wegen seiner ängstlichen Technik und der überstarken, beinahe komischen Charakteristik keinen erfreulichen Eindruck. Um ihm gerecht zu werden, muß man anderen als künstlerischen Gesichtspunkten Raum geben. Da ist vor allem der Ernst zu bewundern, mit

[1]) Beide Skizzen i. Bes. d. Goethehauses, Weimar.

dem Tischbein seine Aufgabe fast wissenschaftlich gelöst hat. Armbrust und Schwert sowie die Rüstungen sind nach sorgfältigen Studien im Züricher Zeughause gemalt; jeder Gegenstand in dem gotischen Gemache ist mit der Deutlichkeit gegeben, die Tischbein dem Studium der holländischen Malerei verdankte. Abgesehen von diesen Kleinigkeiten mußte sich Tischbein ganz auf eigene Füße stellen, und das erklärt auch seine Ängstlichkeit in der Technik. Er versagte es sich, den neuen Stoff mit alten Mitteln zu formen, denn gerade von der Routine wollte er sich ja befreien. So kam es, daß er, auch darin ein Stürmer und Dränger, glaubte, mit der Vergangenheit ganz brechen zu können, und aus eigener Kraft etwas Neues zu schaffen. War diese Kraft nicht genial, so war sie wenigstens ehrlich. Darum verteidigte Goethe dieses Bild gegen Karl August, der rasch ein paar Fehler fand: „Götz könnte, dünkt mich, besser auf seinen Füssen stehen. Das geknickte Knie ist nicht das eines alten Reiters."[1]) Aber Goethe zog sich das Menschliche vor und war erfreut, einen so „guten, edlen, freigesinnten Menschen" daraus sprechen zu hören.[2])

Alle diese Vorgänge regten Goethe dazu an, sich tatkräftig für Tischbeins Weiterkommen zu verwenden, nicht aber darf man darin eine Neigung Goethes zu italienisierender und antikisierender Kunst erblicken, eine Anschauung, die Volbehr in seinem Buche:

---

[1]) Briefe an u. v. Merck 1835, S. 339.

[2]) Brief v. 1784 an d. Herzg. v. Gotha. Weim. Ausg. 4, Bd. VI, S. 265.

„Goethe und die bildende Kunst" vertritt.[1]) Sie beruht darauf, in Tischbein von vornherein einen Klassizisten zu sehen, während diese Ausführungen gezeigt haben wollen, wie sehr er bis zu seiner zweiten italienischen Reise in realistischen Bahnen wandelte. Die Porträts eines Lavater und Bodmer hatten Goethe für Tischbeins Kunst gewonnen, ein Beweis eher für den entgegengesetzten Gedanken, daß Goethe 1782 dieser Art von Bildern noch sehr zugänglich war. Auch bestand zunächst nicht die Absicht, den Künstler nach Italien zu senden. Goethe wollte, da er Tischbein nicht nach Weimar bringen konnte, ihn in das benachbarte Gotha ziehen und wandte sich dieserhalb an Herzog Ernst II. Dieser, ein Förderer der Künste und Wissenschaften, zeigte sich dem Plane unter der Bedingung geneigt, daß Tischbein zu seiner völligen Ausbildung vorerst nach Italien gehe. Tischbein, der noch vor kurzem seinen Weggang von Italien bitter beklagt hatte, wollte plötzlich nach Frankreich. Nicht, um die älteren französischen Bilder zu studieren, oder gar die neuesten, „die tollen; welche die französischen Maler aus ihrem eigenen Muttersinne erfunden haben"[2]), sondern die italienischen, „denn was nicht fest an der Wand ist, haben die Italiener verkauft, und die besten davon sollen in Frankreich sein". Der wahre Grund war wohl der, daß ihm der Herzog jährlich nur 100 Du-

[1]) Leipzig 1895, S. 157.

[2]) Brief an den Herzog v. Gotha, abgedr. b. Beck: Ernst II. l. c. S. 278 f. Vgl. z. d. abfälligen Beurteilung selbst die Meinung des Bildhauers Schadow von dem „Gemein-Natürlichen der damaligen französischen Schule". (Aufs. u. Briefe hrsgb. v. I. Friedländer, 2. Aufl., Straßburg 1890, S. 40.

katen aussetzte, mit denen er in Italien nicht meinte leben zu können, wohl aber in Frankreich, wo er nebenbei Porträts malen konnte. Sein Wunsch wurde nicht erfüllt; er mußte nach Italien und fügte sich auch darein. Vor seiner Abreise schickte er noch einige Bilder an die Ausstellung der Kasseler Akademie, darunter den Bodmer und einen echt deutschen Krieger im Helm, welche beide der Herzog von Gotha erwarb; dann packte er seine Habe und reiste endlich Oktober 1782 von Zürich ab.

IV. Der zweite römische Aufenthalt 1783–1787.

1. Die Reise nach Rom.

Liebe zur Gotik.

Wenn man Tischbeins Wirken seit dem Züricher Aufenthalt ins Auge faßt, so erkennt man, daß dieses eine Jahr entscheidend auf sein ganzes Leben gewirkt hat. Nicht daß es ihm völlig neue Anschauungen gab — diese sind Tischbeins eigenstes Gut — sondern es verlieh diesen Anschauungen eine Stärke, die sich bei allen künftigen Wandlungen Tischbeins geltend machte, und es ließ manche in ihm schlummernden Keime aufsprießen, die erst später zur Reife kommen sollten.

So scheint sich erst auf der Reise nach Italien ein Eindruck in ihm auszuwirken, den er schon in Zürich von Salomon Geßner empfangen hatte. Geßner lieferte gerade im Jahre 1781 50 kleine Schweizer Prospekte für den helvetischen Almanach, die wohl Tischbein dazu anregten, sich auf der Fahrt durch die Schweiz in die Alpenwelt zu versenken. Flüchtige Skizzen, meist mit Bleistift und nur die ausgeführteren mit der Feder gezeichnet, sind sie ohne künstlerische Bedeutung, doch haben sie später Goethe gefesselt, der sie sich in Rom geben ließ und wohl verwahrte.[1])

[1]) Noch heute sind sie, 62 an der Zahl, dem großen Publikum unzugänglich, im Goethehaus zu Weimar in einer Mappe mit der Aufschrift: Tischbein-Schweiz.

Eine dieser Skizzen ist von literarhistorischem Interesse. Man sieht auf ihr die Morgensonne durch die Nebel brechen und auf einem Wasserfall einen Regenbogen hervorzaubern.[1]) Es ist wahrscheinlich, daß Goethe dieser Skizze die erste Szenerie des zweiten Teiles der Fausttragödie entnommen hat. „Der Berge Gipfelriesen" und „der Alpe grüngesenkte Wiesen" bringen uns die Schweiz vor Augen, und von dem Regenbogen auf dem Wasserfalle heißt es:

„Allein wie herrlich, diesem Sturm erspießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben."[2])

Auf der Weiterreise machte Tischbein in Mailand Rast. Wenn man seine Aufzeichnungen über diesen Aufenthalt liest,[3]) so erhält man den Eindruck, daß er bei den gastfreundlichen Mailändern ein paar glückliche Wochen verlebt hat, die seinen Kenntnissen wie seinem Ansehen förderlich waren. Ganz anders klingt freilich der Bericht, den Heinse in seinem Italienischen Tagebuch[4]) unter dem 15. August 1783 darüber gibt: „Tischbein hat sich hier erbärmlich schlecht

[1]) Diese Skizze ist nicht in der Schweizer Mappe, sondern in einer anderen, die 44 Blatt enthält.

[2]) Morris. i. s. Aufs.: Gemälde und Bildwerke im Faust (i. d. Buche; Goethestudien 2. Aufl. Berlin 1902) erwähnt diese Zeichnung nicht.

[3]) Selbstbiogr. II, S. 1 ff.

[4]) Hrsgb. von C. Schüddekopf in der Neuen Rundschau 1905, S. 865.

und dumm als ein wahrer Simplizius aufgeführt. Er wollte Porträte hier malen und Geld verdienen und glaubte, sein Glück zu machen, wenn er den Graf Wilczek malte. Adressierte sich deswegen an einen seiner Bedienten und brachte es soweit bei seinem Herrn, daß er dessen Kammerdiener zur Probe malen durfte. Dies Porträt fiel aber so abscheulich schlecht aus, daß man ihm die Tür wies; Graf Wilczek sagte, was soll ich mich von so einem armseligen Buben malen lassen! schlecht war es von Tischbein, da er Geld genug hatte, und so etwas gar nicht brauchte. Bei Franchi wollte er in die Akademie gehen, sagte aber hernach, er könnte die Stubenhitze nicht vertragen und man spottete eigentlich über seine Zeichnungen. Beim Knoller[1]) wollte er das Komponieren lernen, weil er nur bisher Porträte gemalt hätte. Welche Einfaltspinselstreiche für einen, den Lavater und Goethe in Deutschland rühmen und preisen! Warum sich hier so prostituieren, und nicht gerad nach Rom zu seiner Bestimmung zu gehen!"

Dieser Bericht ist zu temperamentvoll, um nicht wenigstens übertrieben zu sein. Sonderbar ist nur, daß sich Heinse an diesen „Einfaltspinsel" bald darauf in Rom anschloß, sodaß Tischbein in einer Liste seiner Freunde notieren konnte: „Heinse, wohnte in Rom mir gegenüber und war mein gewöhnlicher Gesellschafter auf den Nachmittagsspaziergängen."[2]) Die

[1]) Martin Knoller aus Tirol, Schüler von Mengs.

[2]) Selbstbiogr. II, S. 248. — Das bislang noch nicht völlig veröffentlichte italienische Tagebuch Heinses von 1780—83 (i. Bes. d. Stadtbibl. Frankfurt a. M.) bringt wohl noch einiges über diesen Verkehr.

Bekanntschaft mit Heinse hat vielleicht der Maler Müller vermittelt, den Tischbein gleichfalls unter seinen einstigen Freunden aufzählt. Der Verkehr mit diesen beiden Stürmern und Drängern mag als ein weiterer Beleg dafür dienen, wie sehr sich Tischbein noch am Anfange seines italienischen Aufenthaltes ihren Kunstanschauungen verwandt fühlte.

Als ein Ausfluß dieser Anschauungen ist auch seine Verehrung für ein gotisches Bauwerk zu nehmen, mit der er seine Mailänder Erinnerungen einleitet. „Als ich in Mailand ankam, war mein erstes, daß ich nach dem Dome ging. Das ist ein heiliger Wald, von der Kunst aufgestellt, von Gottes Geiste bewohnt, mit Bäumen besetzt, aus deren Wurzeln schon die Äste an dem Stamme hinauflaufen, oben sich einander die Zweige reichen und als festes Gewölbe vor Sonne und Regen das Innere decken.“ [1]) Der Vergleich eines gotischen Domes mit einem Walde scheint Goethe nachempfunden zu sein, der in seinem Aufsatze: Von deutscher Baukunst die Mauer des Straßburger Münsters gleich einem „hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes“ aufsteigen läßt. Es liegt diesem wie Tischbeins Vergleich ein echter Sturm- und Dranggedanke zugrunde: auch der Baukunst ein Vorbild in der Natur zu geben und ihr damit eine religiöse Unterlage — denn die Natur galt als heilig — zu schaffen.

Wie ein klassizistisches Urteil über den Mailänder Dom lautete, dafür vergleiche man wiederum Goethe,

[1]) Selbstbiogr. II, S. 3.

der sich 1788 in einem Aufsatze „Baukunst“ darüber aussprach: „Leider suchten alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe nur in der multiplizierten Kleinheit. Wenige verstanden, diesen kleinlichen Formen unter sich ein Verhältnis zu geben; und dadurch wurden solche Ungeheuer wie der Dom zu Mailand, wo man einen ganzen Marmorberg mit ungeheuren Kosten versetzt und in die elendesten Formen gezwungen hat, ja noch täglich die armen Steine quält, um ein Werk fortzusetzen, das nie geendigt werden kann, weil der erfindungslose Unsinn, der es eingab, auch die Gewalt hatte, einen gleichsam unendlichen Plan zu bezeichnen.“

2. Liebe zur frühitalienischen Kunst.

Von der Verehrung der frühitalienischen Baukunst war es nur ein Schritt zum Verständnis für frühitalienische Malerei, und Tischbein ist diesen Schritt auch gegangen. Hätte Goethe in den siebziger Jahren Italien besucht, er hätte vielleicht das gleiche getan. So aber kam er schon mit neuen Anschauungen nach Italien, und wenn er in Padua Mantegna bewunderte, so vergaß er nicht, ihn als Ausgangspunkt für eine noch größere Kunst, die der Hochrenaissance zu betrachten. Und diese Ansicht Goethes war auch die durchschnittliche des 18. Jahrhunderts. Man kannte wohl einzelne frühitalienische Maler, vor allem Giotto, Masaccio, Bellini und Perugino[1]), aber man faßte sie als Vorläufer und gab ihnen keinen eigenen Wert.

[1]) Vgl. d. histor. Schriften v. Mengs l. c.

In dieser besonderen Wertung frühitalienischer Kunst liegt nun das große Verdienst Tischbeins.

Schon Joh. Heinr. Meyer hat in seinem Aufsatze: „Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst," der 1817 in „Kunst und Altertum" erschien[1]), auf dieses Verdienst aufmerksam gemacht. „Von unserem Tischbein, wofern wir nicht sehr irren, ist nun zu allererst größere Wertschätzung der älteren, vor Raffaels Zeit blühenden Maler ausgegangen. Dem Natürlichen, dem Einfachen hold, betrachtete er mit Vergnügen die wenigen in Rom vorhandenen Malereien des Perugino, Bellini und Mantegna, pries ihre Verdienste und spendete, vielleicht die Kunstgeschichte nicht gehörig beachtend, vielleicht nicht hinreichend mit derselben bekannt, ein allzu freigebiges Lob dem weniger geistreichen Pinturicchio, der mit seinen Werken so manche Wand überdeckt hat. Tischbein und seinen Freunden wurde bald auch die von Masaccio ausgemalte Kapelle in der Kirche St. Clemente bekannt." In neuerer Zeit hat dann Knackfuß in seiner deutschen Kunstgeschichte auf diese Liebe Tischbeins zum Quattrocento hingewiesen,[2]) und noch jüngst hat sie Camillo von Klenze in einer Besprechung des Buches von Helene Stöcker: „Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts" betont.[3]) Tischbein selbst hat sich in seinen Lebenserinnerungen über diese Neigung

[1]) Bd. I, H. 2, S. 5—62 und 133—162. Als Neudruck in „Kleine Schriften für Kunst" (Deutsche Litteraturdenkmale des 18.—19. Jhdts. Bd. 25, S. 97 ff.

[2]) Bd. II l. c. S. 386.

[3]) Ztschr. Euphorion, Bd. XIII. H. 1/2, S. 157. — Leider is diese Auffassung Klenzes i. s. Buche: „The Interpretation of Italy during the Last Two Centuries" Chicago 1907 nicht verwertet worden.

deutlich ausgesprochen. Da erzählt er, wie er sich in jungen Jahren so gern mit den frühen, rohen Zeiten beschäftigt habe, „wo Völker aus bloßem Gefühl, in ungezügelter Leidenschaft kräftige Taten vollbringen . . .“ Erst späterhin merkte er, daß ihm das „Zarte, stillgemütliche Schöne“ weit näher läge. „Wieviel mehr,“ fährt er fort, „wurde dies durch das Anschauen der alten Heiligenbilder aus der Zeit der Wiederauflebung der Kunst in Italien geweckt und gestärkt! In diesen Bildern, deren man noch so viele in den alten Kirchen Italiens findet und die in mancher Hinsicht mit den altdeutschen Bildern in Verbindung stehen, gewahrt man das echte, stille gemütliche Leben edler Wesen ohne heftige Bewegung und ohne malerischen Prunk; und deshalb ließ ich mir's besonders angelegen sein, solche fleißig zu studieren. Da mich aber,“ so endet dieser Absatz, „dabei immer der Wunsch beseelte, Bilder zu fertigen, die meine guten Landsleute interessieren könnten, so suchte ich mir Gegenstände aus der deutschen Geschichte und zeichnete verschiedene Entwürfe.“[1])

Danach läge es nahe, die Zeit vor dem Konradinbilde, also das Jahr 1783, als die Entstehungszeit dieser Neigung anzunehmen. Dem widerspricht aber die Tatsache, daß sich in den geplanten deutschen Bildern, vor allem im Konradin, soviel leidenschaftliche Emphase findet, daß wir sie unmöglich als Reaktion gegen das Züricher Sturm- und Drangjahr nehmen können. Vielmehr ist es wahrscheinlich, daß gerade nach dem

[1]) Selbstbiogr. II, S. 36 ff.

Konradinbilde sich ein Hang zu stillerer Kunst bemerkbar machte, der sich auch in später zu besprechenden Werken deutlich kund gibt. So möchte etwa das Jahr 1785 am ehesten für das Erwachen seiner Liebe zur frühitalienischen Kunst in Anspruch zu nehmen sein. Auf keinen Fall darf man weiter als bis 1787 gehen, da Tischbein in diesem Jahre Rom verließ; und so setzt Harnack die Anfänge des Interesses für die Kunst der Primitiven zu spät an, wenn er das Jahr 1790 nennt, in dem Bury von Mantegna, Lips von Fiesole und Heinrich Meyer von Giovanni Bellini gefesselt wurden. Diese drei Künstler sind vielmehr die Freunde Tischbeins, von denen Meyer spricht und stehen hierin unter seinem Einfluß.[1])

Aber das Interesse für frühitalienische Kunst ist auch von Wilhelm Tischbein nicht als erstem gehegt worden. Schon 1752 schrieb Josuah Reynolds in sein römisches Tagebuch: „Die alten gotischen Meister, wie wir sie nennen, verdienen die Beachtung der Studierenden mehr, als manche späteren Künstler. Schlichtheit und Wahrheit findet man öfters bei den alten Meistern, die dem großen Zeitalter der Malerei vorangingen, als zu jenem Zeitalter selbst und seitdem sicherlich noch seltener."[2])

Tischbein hat diese Aufzeichnungen nicht gekannt und ist unabhängig von Reynolds zu den Frühitalienern gekommen, doch aus demselben Motiv, wie

[1]) Vgl. O. Harnack: Deutsches Kunstleben in Rom. Weimar 1896, S. 109.

[2]) Zit. nach J. Armstrong: J. Reynolds, Deutsche Ausgabe, München 1907, S. 23.

Reynolds, aus Liebe zum Natürlichen. In diesem Hervorheben der Natürlichkeit und Schlichtheit der frühitalienischen Kunst liegt wohl der wesentliche Unterschied zu der mehr religiösen Verehrung der Primitiven in der Zeit der Romantik. Auch darin stimmen Reynolds und Tischbein überein, daß sie aus ihrer Neigung keine Konsequenzen gezogen haben. Reynolds kopierte in Italien nicht die Frühitaliener, sondern Rubens, Rembrandt und Tizian; und auch in Tischbeins Kopien finden sich, mit einer einzigen Ausnahme, einer frühitalienischen Verkündigung[1]), nur Werke der Hochrenaissance und des Barock. Nur in einer Beziehung ist Tischbein einen Schritt über Reynolds hinausgegangen: er sammelte frühitalienische Bilder. Wenn man die Kunstschätze Tischbeins betrachtet, die heut im Besitz der Oldenburger Galerie sind, so sucht man freilich vergeblich nach ihnen. Doch erwähnt I. I. Gerning, der Tischbein in Neapel besuchte, unter dessen Bildern ausdrücklich „eine Folge von kleinen Gemälden aus den ersten Zeiten der Ölmalerei, wovon die ältesten noch mit griechischen Buchstaben versehen sind".[2]) Jedenfalls wurden sie des Ankaufes an die Oldenburger Galerie nicht für wert erachtet und gingen in den Besitz privater Sammler über.

Tischbeins Liebe zur frühitalienischen Kunst scheint noch in späteren Jahren Anregungen gegeben zu haben. Um 1800 nämlich war Tischbein in Göttingen der Lehrer der Brüder Riepenhausen. Diese Riepen-

[1]) Im Bes. d. Großherzgl. Privatbibl. Oldenburg.

[2]) Reise durch Oestreich und Italien. Frankfurt a. M. 1802, S. 121.

hausen gingen 1806 nach Rom und begeisterten sich für die Kunst des Angelico da Fiesole.[1]) Vielleicht hat sie Tischbein beeinflußt; auf jeden Fall ist er in diesem Punkte als ein Vorläufer der romantischen Bewegung anzusehen, deren erste Spuren, wie Heinr. Meyer einmal bemerkt, sich „in übermäßiger Wertschätzung alter, noch roher Produkte der deutschen, niederländischen, florentinischen und anderer Malerschulen" äußerten.[2])

3. Das Konradinbild.

Gefühlsüberschwang. ⧅ ⧅ ⧅

Am 24. Januar 1783 hatte Wilhelm Tischbein die Stadt Rom zum zweiten Male betreten. In die erste Zeit fielen ein paar Porträtaufträge, darunter das Doppelbildnis des Domherrn Meyer und des Kammerrates Franckenberg. Da er auch ein Bildnis des Kaisers Josef II. gemalt haben soll,[3]) so kann dies nur im Anfang des Jahres 1784 geschehen sein, in dem Josef II. in Rom weilte. Der Kaiser lernte damals Angelika Kauffmann kennen; wahrscheinlich hat sie die Bekanntschaft vermittelt. Tischbein selbst erwähnt in seiner Selbstbiographie nichts davon. Aber Porträts konnten ihn schon in Zürich nicht mehr befriedigen, um wie viel weniger in Rom. „Auf Porträts hält man in Rom nicht sehr; die höhere Malerei verdrängt diesen unter-

[1]) Vgl. Harnack l. c., S. 179.

[2]) Besprechung d. Werkes d. Brüder Riepenhausen: Leben und Tod der heil. Genoveva.

[3]) Vgl. d. Aufs.: La quaderia dei principi di Avellino in der Zeitschr. Napoli nobilissima 1902, S. 173.

geordneten Zweig," notierte sich einige Jahre später Karl Philipp Moritz.[1])

In Erinnerung an Gessners arkadische Landschaften malte er auf einem Ausfluge nach Frascati die berühmte Baumgruppe, die durch je eine Pinie, Zypresse und Eiche gebildet wird. Er setzte sie in eine duftige Abendbeleuchtung, belebte sie rechts mit einem flötenspielenden Hirten, links gleichfalls mit einem Hirten, neben dem ein Hund sitzt, und schuf so ein sehr idyllisches Bildchen.[2]) Dieselbe Baumgruppe verwandte Tischbein noch einmal zu einer seiner schönsten Radierungen (A. 147), von der auch Goethe einen Abzug besaß. Aber die Landschaft stand in Rom in keinem besseren Rufe, als das Porträt. „Die Landschaft sieht man hier so subaltern an," schrieb Goethe im Februar 1787 an Frau von Stein, „man mag kaum daran denken." Hier drängte wirklich alles zum Historienbilde, der einzigen Gattung, die sich eines großen Ansehens erfreute.

Nach einigem Zögern wählte er sich zum Vorwurf: Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil. Schon in Zürich hatte Tischbein dieses Bild skizziert; nun wollte er es in lebensgroßen Figuren ausführen. Der Stoff war reizvoll genug durch den physiognomischen Gehalt, den man ihm geben konnte; der Eindruck eines Todesurteils auf zwei Menschengesichter. „Ich habe diese Historie gewählt," schrieb er dem Herzog von

---

[1]) Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, Berlin 1792/93. Bd. III, S. 58.

[2]) Abgb. i. illustr. Kat. der Berliner Jahrh. Ausstlg. München 1906. Bd. II, S. 557.

Gotha, . . . „weil diese Vorstellung Gelegenheit gibt, natürliche Köpfe und Gesichter zu malen, mehr als wenn ich ein Sujet aus einem Dichter genommen hätte, wo gemeiniglich idealische Köpfe zugehören.“[1]) Die Köpfe wurden als die Hauptsache zu allererst gemalt. Dem Herzog von Flandern sollte man das Mitleid für das Schicksal der jungen Prinzen recht ansehen; Konradin bekam einen Zug des Trotzes über das ihm zugefügte Unrecht. Friedrich von Österreich dachte er sich, wie eine Skizze zeigt,[2]) mit aufgestütztem Arm dasitzend, die Hand noch im Nachdenken über das Schachspiel das linke Auge bedeckend, doch so, daß durch den gespreizten kleinen Finger ein forschender Blick dringt: ein Motiv, würdig des Schülers von Lavater. Später änderte er diese Stelle und gab sein Antlitz frei, das nun einen nur mühsam bekämpften Unmut aussprach. Als Kostüm für die Prinzen wählte er rotsamtene, deutsche Kleider, die er in Nürnberg gesehen, und auch für den Herzog von Flandern dachte er sich, in der Skizze wenigstens, ein deutsches Gewand aus.

Soweit wäre alles gut gewesen, und hätte Tischbein auf diesem Wege weiter gearbeitet, er hätte ein schlichtes Historienbild geschaffen, wie den Götz, das durch seine Sachlichkeit gefesselt hätte. Nun aber begannen die römischen Lehren auf ihn zu wirken. Der Richter Bari, der das Urteil geschmiedet hatte, sollte anfangs ein Ausbund von Häßlichkeit sein. Da schwirrten ihm Grundsätze ums Ohr, daß in einem

[1]) Abgdr. b. Beck: Ernst II. l. c. S. 288 f.
[2]) Im Bes. d. Verfassers.

Kunstwerke alles schön sein müsse, daß die Alten selbst die Furien nicht häßlich gebildet hätten[1]), und um keinen Fehler zu machen, setzte er dem Richter den Kopf des Kaisers Vitellius auf. Bei der Bekleidung fiel ihm die Beobachtung von Mengs ein, „daß die Alten die Draperie nicht als eine Hauptsache, sondern als eine Beigabe angesehen hatten, um das Nackte zu bedecken, aber nicht zu verbergen."[2]) Also malte er das Modell zum Konradin vorerst unbekleidet, dann ließ er es ein Gewand von dünnem Zeuge anziehen, schließlich steckte er es in das deutsche Kleid. Aber diese deutsche Tracht ward auch nur den Prinzen und zwei hinteren Soldaten zuteil. Alle übrigen wurden nach Raffaels Vorbild in Phantasiegewänder gehüllt. Der Mengssche Eklektizismus feierte dabei Triumphe. Es ist zu unerfreulich, nachzuweisen, woher er sich in Stellung und Gewändern die Vorbilder zusammengesucht hat; ein Teil wird von Raffaels Transfiguration bestritten.

Daß aus diesem Stilgemisch kein gutes Bild entstehen konnte, war vorauszusehen. Der erste Eindruck, den man in der Gothaer Galerie davon empfängt, ist in der Tat sehr gering.[3]) Man wird von dem übermäßigen Ausdruck der Gesichter, dem Pathos der Gesten, der schlechten Komposition und den grellen Farben sehr unangenehm berührt. Erst beim längeren

---

[1]) Vgl. Winckelmann: Gesch. der Kunst des Altertums Buch V, Kap. 2, § 19.

[2]) Hinterl. Schriften l. c. I, S. 241.

[3]) Abgb. ist das Werk in Knackfuß' deutscher Kunstgesch. II, S. 387.

Hinsehen, besonders wenn man die Gruppe der Prinzen für sich betrachtet, wird der Eindruck günstiger. Hat man sich über die große Pose hinweggesetzt, mit der Konradin eine kleine Schachfigur hält und über das aufdringliche Rot ihrer Kleider, so spricht aus diesen beiden erregten Gestalten etwas Zwingendes.

Trotz seiner vielen Schwächen machte das Bild in Rom großes Aufsehen; Künstler und Kenner waren einig in seinem Lobe; Jacques Louis David, der gerade in Rom weilte, um den Schwur der Horatier zu malen, sprach ihm seine Anerkennung aus, und den alten Battoni, den Protektor aller jungen Talente, erinnerte es sogar in dem Kopfe Friedrichs von Österreich an den unübertrefflichen Annibale Caracci. Der russische Staatsrat v. Wiesen wollte das Bild erwerben, mußte sich jedoch mit einer kleinen Kopie begnügen, die ihn hundert Dukaten kostete; eine zweite Kopie in Wasserfarben führt Meyer als eins der ersten Beispiele von Aquarellmalerei zur Darstellung historischer Themen an.[1]) Das Original ging an den Herzog von Gotha und fand auch in Deutschland nur Bewunderer. Goethe nannte es „gut koloriert, durchsichtig, wahr und angenehm“,[2]) und demgemäß war auch Meyer des Lobes voll, nur wagte er dagegen zu bemerken, „daß beide Hauptfiguren, die, rotgekleidet, das Auge locken, auf der Seite im Bilde sitzen“.[3])

Diese Bewunderung ist nur aus der Zeit zu verstehen. Man lobte die Wiederaufnahme von Elementen

[1]) Winckelmann u. s. Jahrh. Tübingen 1805, S. 336.
[2]) Im Philipp Hackert.
[3]) Winckelmann u. s. Jahrh. S. 308.

der Renaissance und Antike; daß diese nur äußerlich waren und mühsam zusammengestückelt, beachtete man nicht. Auch sah man hier, was das dekorative Spätbarock zur Seltenheit gemacht hatte, daß die Gestalten aussprachen, was sie in der Seele fühlten. War diese Aussprache übermäßig gefühlvoll, so galt das nur als besonderer Vorzug. Battoni z. B., um ein Merkmal dieses Gefühlsüberschwanges zu geben, der in jener Zeit gang und gäbe war, konnte, wie er Tischbein selbst erzählte, ein Bild, auf dem Coriolan seiner Mutter begegnet, nicht zu Ende malen, weil er vom Stoffe zu sehr erschüttert wurde. „Indem Battoni dieses sagte, wurde er so gerührt, daß er bitterlich an zu weinen fing, und da mir die Tränen auch gerade nicht angefroren sind, weinten wir beide vor dem Bilde.“ [1]) Um ein Beispiel auch aus der englischen Malerei zu nennen, sei eines Werkes gedacht, das Josuah Reynolds zehn Jahre vor dem Konradin (1773) malte: Ugolino und seine Kinder im Hungerturme.[2]) Die Ähnlichkeit mit dem Bilde Tischbeins ist auffallend. Das Thema ist in beiden Werken dem Mittelalter entnommen, in Kniefiguren behandelt und im Kerker spielend. Durch die schmucklosen Gefängnismauern treten die Gestalten nur um so deutlicher hervor, denn auf sie soll sich das Interesse konzentrieren; und hier finden wir wieder jenes larmoyante Gefühlspathos, das uns heut so fern liegt.[3]) Die Sehnsucht

---

[1]) Selbstbiogr. II, S. 48.

[2]) In d. Gemäldegal. v. Knole Park Grafschaft Kent.

[3]) Auch des Amerikaners Benj. West: „Tod d. Generals Wolfe in der Schlacht v. Quebeck“ gehört in diese Reihe.

nach Ausdruck war eben so stark, daß sie in der ersten Zeit unbedingt das gewöhnliche Maß überschreiten mußte.

Der Herzog von Gotha war mit dem Konradinbilde außerordentlich zufrieden. Er drückte dem Künstler durch den Hofrat Reiffenstein sein Wohlgefallen aus und gab dem Werke einen Ehrenplatz im Arbeitszimmer des Schlosses Friedenstein. Tischbein hätte über diese Gnade erfreut sein müssen; daß er es nicht war, sondern mit Schmerzen sah, wie sein Bild dem Publikum entzogen wurde, ist ein Symptom der Zeit. Auch David war nicht mehr zufrieden damit, daß ein Werk im Privatbesitze verschwinde; um eine Entschädigung dafür zu haben, plante er, es wenigstens vorher genügend bekannt zu machen. „Warum sollte nicht auch der Maler," hörte ihn Tischbein sagen, „wie der Musikus und Dichter, sein Werk ausstellen, damit jeder für ein Geringes es sehen könnte."[1]) David ließ diesen Worten alsbald die Tat folgen, und seine Horatier wurden der Clou des Pariser Salons von 1785, während Tischbein seinen Groll herunterschlucken mußte. In solchen Worten und Gefühlen bereitete sich allmählich ein neuer Geist vor, der das lang gewohnte Verhältnis zwischen Künstlern und Fürsten lockerte und die Kunst aus ihrem exklusiven Milieu heraus in die breite Menge trug. Tischbein suchte, was ihm an Ruhm verloren ging, an Geld wieder einzubringen. Er bat den Herzog öfters um Zuschüsse, die ihm auch, einmal sogar

[1]) Zit. n. Tischb. Selbstbiogr. I. S. 58.

durch Goethes Vermittlung, gewährt wurden. Sein Gehalt wurde auf 400 Taler erhöht. Doch lagen in dieser materiellen Zuspitzung des Verhältnisses schon die Keime des Bruches.[1])

4. Vom Charakteristischen zum Schönen.

Noch zwei Pläne zu Bildern beschäftigten Tischbein in den ersten römischen Jahren, beides Musterstücke für physiognomische Darstellungskunst. Das eine sollte Luther im Disput mit seinen Gegnern darstellen, ein Motiv, das im katholischen Rom natürlich Anstoß erregt hätte und wohl schon darum Skizze blieb. Das andere sollte Brutus geben, da er seinen Söhnen die Liste der Verschworenen vor Augen hält, auf der auch ihre Namen stehen. Es ist ein Thema aus der römischen Geschichte, wie Davids: Schwur der Horatier, Drouas': Marius im Gefängnis, des Württembergers Hetsch: Tullia, die über den Leichnam ihres Vaters fährt, und viele andere Stoffe mehr, die in jenen Jahren in Rom gemalt wurden, Stoffe, in denen sich die Liebe der Zeit zum Heroischen, zum Pathetischen, zum Charakteristischen genug tun konnte.

Doch hatte der Sturm und Drang, auf römischen Boden versetzt, ein anderes Gesicht, als etwa in Deutschland oder in der Schweiz. Seitdem hier Mengs und Winckelmann ihre Lehren von der Schönheit verkündet hatten, war sie das oberste Gesetz der Kunst,

[1]) Tischbein stellt i. s. Selbstbiogr. II, S. 54 die Sache so dar, als hätte ihm der Herzog schon die erste Bitte um Zuschuß abgeschlagen und ihm daraufhin den Abschied gegeben. Er wird durch Briefe Goethes u. d. Herzogs von Gotha widerlegt.

und so hoch auch die Wellen des Charakteristischen gingen, sie mußten sich schließlich am Strande der Schönheit brechen. Das war der Einfluß, dem jeder unterworfen ward, der sich längere Zeit in Rom aufhielt: daß das Charakteristische eine, wenn auch noch so hohe, Vorstufe des Schönen sei, oder, wie es Heinrich Meyer einmal aussprach: „Die Schönheit schließt den Charakter keineswegs aus, sondern sie veredelt denselben.“[1]) Ein Alois Hirt, der das Charakteristische immer weiter als Ideal ansah, wurde als Kuriosum betrachtet.

Diesem Zwange, der von Rom ausging, ward nun auch Tischbein unterworfen. Schon im Konradinbilde hatten ihn ästhetische Bedenken davor gewarnt, dem Charakteristischen das letzte Wort zu lassen; auf diesem Wege, über das Charakteristische hinaus zum Schönen, ging nun seine weitere Entwicklung. Im Goetz und im Konradin, im Luther und im Brutus hatte der Mann, als der beste Träger eines ausgeprägten Charakters, die einzige Rolle gespielt; nun suchte er, um sich von dem Charakteristischen zu befreien, Stoffe, in denen Frauen vorkamen, hervorstechend weniger durch die Eigenart des Kopfes, als die Schönheit des Körpers. Hatte er im Konradin noch Kniefiguren gegeben, so wollte er nun, von Davids Horatiern beeinflußt, nur mehr Menschen in ganzer Figur malen. Zwei Frauengestalten beschäftigten ihn zugleich. Da war die Frau von großem Charakter, Sophonisbe. Zunächst reizte ihn immer noch der Gesichtsausdruck. Sie sollte stolz, ja mit Verachtung

[1]) Winckelmann u. s. Jahrh., S. 366.

auf ihren römischen Überwinder blicken. Dann erst richtete er sein Augenmerk auf den Körper. Der Römer Laelius mußte in voller Rüstung erscheinen; daran ließ sich nichts ändern. Aber die Tochter Hasdrubals brauchte nicht ganz bekleidet zu sein. „Sophonisbe", so beschreibt er sie in seiner Selbstbiographie, „eine hohe Gestalt, steigt eben aus dem Bette; das Betttuch zurückgeschlagen; ihr nachlässig umgeworfenes Gewand sinkt an der aufgerichteten Figur lang herunter und läßt hier und da die Form ihrer schönen Glieder sehen."[1]) Bei der Darstellung des Syphax, Sophonisbes Gemahl, ging er noch einen Schritt weiter; er malte ihn gänzlich unbekleidet an ihrer Seite sitzend. Das Bild ist verschollen; über seinen künstlerischen Wert haben wir ein scharfes Wort der kritischen Herzogin Amalia, die das Bild in Italien sah: „Das Kolorit ist schlecht, in den Physiognomien kein Ausdruck, so klumpig."[2])

Mit diesem Bilde scheint Tischbein den Einfluß, den er, wie so viele damals in Rom lebenden Maler, von David erhielt, dem Künstler wiedergegeben zu haben. David hat den Entwurf zu dem Sophonisbebilde gewiß 1784 in Tischbeins Atelier betrachtet und vielleicht in Erinnerung daran 1788 sein Werk: „Les Amours de Paris et d'Hélène" geschaffen, das jetzt in Louvre hängt. Auch hier sitzt ein unbekleideter Mann auf einem Bette neben einem stehenden, nur leicht bekleideten Weibe. Die ebenfalls etwas „klumpige" Komposition der Gruppe sowie der schwärme-

[1]) II, S. 43.
[2]) Abgdr. b. v. Alten l. c. S. 47.

rische Gesichtsausdruck lassen sofort an Tischbeinsche Bilder aus der Antike denken, während sie Davids strafferer Kunst im allgemeinen fern liegen.

Die andere Frauengestalt, die Tischbein beschäftigte, war Helena, das Weib von sanftem, verführerischem Charakter. Das Bild, für den Herzog von Gotha bestimmt, ist gleichfalls verschollen, und nur Beschreibungen geben uns eine Vorstellung davon. Paris und Hektor treten in Helenas Frauengemach, beide wohl in voller Rüstung. Aber Helena, ganz wie Sophonisbe, konnte sich überraschen lassen, brauchte nicht voll bekleidet zu sein. Dazu war sie von reizvollen Gespielinnen umgeben, Stoff genug, um sich mehr an Körpern als an Köpfen zu erproben. Das Bild sollte, nach Tischbeins eigenem Urteil, den Konradin um so viel übertreffen, „als der griechische Stil von demjenigen des mittleren Zeitalters verschieden ist".[1]) Diese Worte zeigen, was Tischbein mehr und mehr zum Wegweiser nach der Schönheit diente: die Antike. In jener Zeit machte er die genauere Bekanntschaft des Steinschneiders Pichler, in dessen Atelier er antike Köpfe nach Gipsabgüssen kopierte, in jener Zeit malte er sich selbst, dem Brauche des 18. Jahrhunderts folgend, in Ausübung seines Berufes, umgeben nicht von Bildwerken der Renaissance, sondern der Antike;[2]) in jener Zeit schließlich war es, daß Goethe nach Italien kam und ihn noch fester dem „griechischen Stil" verband.

---

[1]) Brief an den Herzog v. Gotha v. 21. Oktbr. 1786. Abgdr. b. Beck: Ernst II. l. c. S. 299 f.

[2]) Abgb. b. J. Vogel: Aus Goethes röm. Tagen. Lpzg. 1905.

Lebenslauf.

Am 14. Juni 1883 bin ich, Franz Landsberger, als Sohn des Bankiers Adolf Landsberger und seiner Gattin Ida geb. Sachs in Kattowitz O./S. geboren. Nach dem Besuche des Kattowitzer, dann des Breslauer Gymnasiums zu St. Maria-Magdalene, welch letzteres ich Michaeli 1903 mit dem Zeugnis der Reife verließ, studierte ich an den Universitäten Berlin, Genf, München und Breslau Neuere Kunstgeschichte und Archäologie, daneben Literaturgeschichte und Philosophie. Ich hörte die Vorlesungen folgender Herren Professoren und Dozenten: Wölfflin, de Mandach, Voll, v. d. Gabelentz, Muther, Semrau (Kunstgeschichte); v. Wilamowitz-Möllendorff, Graef, Furtwängler, Foerster (Archäologie); E. Schmidt, Platzhoff, Koch (Literaturgeschichte); Dessoir, Menzer, Stumpf, Riehl, Naville, Lipps, Baumgartner, Freudenthal † (Philosophie, Psychologie und Ästhetik); Breysig (Geschichte); Mercier, Thudichum (Französisch). Außerdem nahm ich teil an den Seminaren der Herren Professoren Wölfflin, Berthold Riehl, Muther, Semrau, Foerster, Koch, Baumgartner, Freudenthal. Im Frühjahr 1906 begann ich die Arbeit an meiner Doktordissertation. Allen denen, die mich bei dieser Arbeit mit Rat und Tat gefördert haben, sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt. Besonderen Dank für zahlreiche Hinweise schulde ich den Herren Professoren Richard Muther und Julius Vogel sowie Herrn stud. phil. Richard Köbner.

Thesen.

1. Wilhelm Tischbein hat Goethes Kunstanschauungen entscheidend beeinflußt.
2. Das Wielandporträt im Besitz der Baronin v. Stockhausen, Göttingen, das als Werk Wilhelm Tischbeins gilt, ist nicht diesem, sondern Friedrich August zuzuschreiben.
3. Die Kunst der italienischen Klassik ist der des beginnenden Quattrocento näher verwandt, als der des ausgehenden.
4. Die ganze Kunst des 19. Jahrhunderts hat, im Gegensatz zum klassizistischen Charakter des 18. Jahrhunderts, einen romantischen Grundzug.
5. Das Tempo der Kunstentwicklung ist im 19. Jahrhundert nicht schneller als in früheren Jahrhunderten.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung.

Tischbeins Ruhm und Nachruhm 1

II. Kindheit, Lehr- und Wanderjahre 1751—1781.

1. Haina, Hamburg und Bremen 1751—1772. — Naturstudien. Holländisch-deutsche Einflüsse. 11
2. Die Reise nach Holland 1772—1773. — Tischbein als Kunstschriftsteller 15
3. Kassel, Hannover, Berlin 1773—1779. — Einflüsse des Rokoko 17
4. Die Reise nach Italien. — Liebe zu Dürer . . . 23
5. Erster römischer Aufenthalt 1779—1781. — Rückkehr zur Natur 24

III. Der Aufenthalt in Zürich 1781—1782.

Sturm und Drang.

1. Züricher Verhältnisse 30
2. Charakteristische Porträts. — Lavater und Tischbein 31
3. Liebe zur deutschen Geschichte 39
4. Anknüpfung an Goethe. — Abschied von Zürich . 41

IV. Der zweite römische Aufenthalt 1783—1787.

1. Die Reise nach Rom. — Liebe zur Gotik 49
2. Liebe zur frühitalienischen Kunst 53
3. Das Konradinbild. — Gefühlsüberschwang. . . . 58
4. Vom Charakteristischen zum Schönen 65

Das vollständige Buch enthält noch:

V. Goethe und Tischbein.

1. Äußerer Verkehr . . . . . .
2. Goethes und Tischbeins Kunstanschauungen . . .
3. Das Bildnis Goethes . . . . . .
4. Bruch der Freundschaft . . . . . .
5. Tischbein als Mensch . . . . . .

Seite

VI. Der Aufenthalt in Neapel 1787—1799.

1. Einflüsse antiker Malerei . . . . . .
2. Der Hof und die Gesandten. — Einflüsse englischer Malerei . . . . . .
3. Tischbein als Akademiedirektor . . . . . .
4. Vergleichende Tier- und Menschenstudien . . . .
5. Tischbein als Archäologe.
   a) Das Vasenwerk . . . . . .
   b) Das Homerwerk . . . . . .

VII. Neue Wanderjahre 1799—1808.

1. Die Reise nach Deutschland 1799—1800 . . . .
2. Tischbein und das Hamburger Kunstleben . . .
3. Hamburger Porträts. — Romantische Neigungen .
4. Beziehungen zu Weimar. — Das Wielandbild. Bekanntschaft mit Schopenhauer . . . . . .
5. Die Berufung nach Eutin. — Tischbein als Kunstsammler . . . . . .

VIII. Der Aufenthalt in Eutin 1808—1829.

1. Künstlerische Tätigkeit — Höfische Porträts . . .
2. Tischbein als Schriftsteller . . . . . .
3. Tischbein als Militärmaler. — Das Porträt Heines .
4. Die Idyllenbilder . . . . . .
5. Tischbeins Alter — Der Mensch als Herrscher über die Natur . . . . . .

IX. Schluß.

Tischbein in der Kunstgeschichte. — Älterer und jüngerer Klassizismus . . . . . .

Katalog der Gemälde Tischbeins . . . . . .